

Universidades Lusíada

Almeida, Pedro Lima Cortez e, 1968-

Lugares da memória no projecto de arquitectura

<http://hdl.handle.net/11067/4951>

Metadados

Data de Publicação

2019

Resumo

Tempo e Memória como objecto de estudo, como matéria de análise, como matéria-prima da arquitectura; formas de inscrição e corporificação. Se se tomar a construção do tempo como a inscrição de imagens num determinado suporte espacial e a memória não apenas como o conjunto dessas imagens, mas também como o conjunto de relações que elas estabelecem entre si, admitindo o seu carácter dinâmico e evolutivo, estar-se-á perante o jogo de sombras através do qual a memória se expressa e estrutura. Um sis...

Time and Memory as subject of study, as matter of investigation, as architecture's raw material; ways of inscription and embodiment. Taking the construction of time as the inscription of images in a specific spacial support and memory not only as the whole of those images, but also as the set of relationships established between them, admitting their dynamic and evolute character, we would be beholding the shadow game through which memory expresses and structures itself. A system of relations ...

Palavras Chave

Memória, Tempo, Lugar (Filosofia) na arquitectura, Projecto de arquitectura, Vitra Campus. Conference Pavilion (Weil am Rhein, Alemanha), Tate Modern (Londres, Inglaterra) - Edifícios, Neues Museum (Berlim, Alemanha) - Edifícios

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2023-05-07T22:16:44Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitectura

Lugares da memória no projecto de arquitectura

Realizado por:
Pedro Lima Cortez e Almeida

Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Dissertação aprovada em: 10 de Janeiro de 2020

Lisboa

2019



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

Lugares da memória no projecto de arquitectura

Pedro Lima Cortez e Almeida

Lisboa

Julho 2019



UNIVERSIDADE LUSÍADA

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

Lugares da memória no projecto de arquitectura

Pedro Lima Cortez e Almeida

Lisboa

Julho 2019

Pedro Lima Cortez e Almeida

Lugares da memória no projecto de arquitectura

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Lisboa

Julho 2019

Ficha Técnica

Autor Pedro Lima Cortez e Almeida
Orientador Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito
Título Lugares da memória no projecto de arquitectura
Local Lisboa
Ano 2019

Mediateca da Universidade Lusíada - Catalogação na Publicação

ALMEIDA, Pedro Lima Cortez e, 1968-

Lugares da memória no projecto de arquitectura / Pedro Lima Cortez e Almeida ; orientado por Fernando Manuel Domingues Hipólito. - Lisboa : [s.n.], 2019. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada.

I - HIPÓLITO, Fernando Manuel Domingues, 1964-

LCSH

1. Memória
2. Tempo
3. Lugar (Filosofia) na arquitectura
4. Projecto de arquitectura
5. Vitra Campus. Conference Pavilion (Weil am Rhein, Alemanha)
6. Tate Modern (Londres, Inglaterra) - Edifícios
7. Neues Museum (Berlim, Alemanha) - Edifícios
8. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
9. Teses - Portugal - Lisboa

1. Memory

2. Time
3. Place (Philosophy) in architecture
4. Architectural design
5. Vitra Campus. Conference Pavilion (Weil am Rhein, Germany)
6. Tate Modern (London, England) - Buildings
7. Neues Museum (Berlin, Germany) - Buildings
8. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
9. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2500.A46 2019

"Devant une image – si ancienne soit-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du «spécialiste». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle – le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise."

Devant le Temps, Georges Didi-Huberman

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fernando Hipólito, pela orientação e pela disponibilidade.

Ao Professor José Maria Assis, que numa primeira fase me assistiu.

À Isabel Garção Borges, pela ajuda na revisão final do texto.

"What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished."

The Palimpsest of the Human Brain, Thomas De Quincey

APRESENTAÇÃO

Lugares da Memória no Projecto de Arquitectura

Pedro Lima Cortez e Almeida

Tempo e Memória como objecto de estudo, como matéria de análise, como matéria-prima da arquitectura; formas de inscrição e corporificação.

Se se tomar a construção do tempo como a inscrição de *imagens* num determinado *suporte espacial* e a memória não apenas como o conjunto dessas imagens, mas também como o conjunto de relações que elas estabelecem entre si, admitindo o seu carácter dinâmico e evolutivo, estar-se-á perante o *jogo de sombras* através do qual a memória se expressa e estrutura. Um sistema de relações que associa ideias, conceitos, sensações, factos, objectos, acções, mais ou menos óbvios ou aparentes, que provoca reacções, que gera comportamentos, que estimula a imaginação, que produz conhecimento.

Também a arquitectura pode ser entendida como um sistema de relações, em muito semelhante ao da memória, o que revela uma associação natural explicada pelo tempo e a suspeita de que a primeira não existe sem a segunda.

Admitir que esse sistema, que esta dissertação pretende reflectir, assenta em processos de complexa definição, sujeitos a inumeráveis factores, muitos deles de ordem subjectiva, implica riscos incalculáveis, tanto no método e na estrutura como na linguagem ou no resultado, mas também no possível interesse que uma perspectiva multi-referencial por vezes acrescenta.

Ainda assim, pretexto para uma discussão da presença da memória no desenvolvimento do projecto de arquitectura: as relações que, a vários níveis, se estabelecem entre uma e outro; as formas como a memória se manifesta e se corporifica nos diferentes estádios de concepção (antes de ser arquitectura) e até como se transforma depois de concluída a obra – comportamento face à passagem do tempo, ao uso e ocupações.

Da definição etimológica, dicionarizada e enciclopédica ao cruzamento de algumas concepções científicas provenientes de diversas áreas do conhecimento; da memória individual à memória colectiva; da fisiologia cerebral e dos seus mecanismos à

construção do tempo e à sua leitura histórica; das principais linhas da investigação em curso aos limites do saber contemporâneo; da inscrição das marcas no tempo à sua interpretação e aplicação futura; da descodificação dos sinais e da articulação multidisciplinar na identificação e construção dos lugares; da sua decadência e retorno ao estado puro (ruína) à sua preservação, transformação e sublimação mais ou menos simbólicas; da memória como corpo de referenciação colectivo à conservação do património histórico; da separação, integração e/ou metaforização da memória no projecto de arquitectura através da análise crítica de três exemplos distintos – casos de estudo.

Ressalva:

Por coerência formal relativamente ao tema a tratar e aos instrumentos de referência, privilegiou-se um discurso mais intuitivo que ponderado, um tom mais insinuante que assertivo; preferiram-se as perguntas às respostas, as aparências às evidências, os planos gerais aos grandes planos, sem descurar um trabalho constante de selecção de matérias e materiais, inerente a qualquer tarefa desta natureza, procurando fugir de eventuais diletâncias e necedades poéticas, mas acreditando que a ficção é a única realidade possível.

Palavras-chave:

Tempo, Memória, História, Lugar, Decadência, Ruína, Melancolia, Património, Sombras

PRESENTATION

Memory Places in the Architectural Project

Pedro Lima Cortez e Almeida

Time and Memory as subject of study, as matter of investigation, as architecture's raw material; ways of inscription and embodiment.

Taking the construction of time as the inscription of images in a specific spacial support and memory not only as the whole of those images, but also as the set of relationships established between them, admitting their dynamic and evolutive character, we would be beholding the shadow game through which memory expresses and structures itself. A system of relations which associates ideas, concepts, sensations, facts, objects, actions, more or less obvious or apparent, that provokes reactions, that generates behaviours, that stimulates imagination, that produces knowledge.

Architecture can also be understood as a system of relations quite similar to memory's, which shows a natural association, explained by time and the suspicion that the former does not exist without the latter.

To admit that that system, which this dissertation aims to reflect, is based on processes of complex definition, subjected to countless factors, many of which of subjective nature, implies inestimable risks, concerning method and structure as well as the language or the results, but yet to the possible interest that a multi-referencial perspective sometimes adds.

Still, an excuse for discussing the presence of memory in the development of the architectural project: the relationships established between one and the other at various levels; the ways memory manifests and embodies itself in the different phases of conception (before turning into architecture) and even how it transforms after the work is finished – its reaction to the passage of time, its use and typologies of usage.

From the etymological definition, dictionarized and encyclopedic, to the intersection of some scientific conceptions arising from several fields of knowledge; from individual to collective memory; from brain physiology and its mechanisms to the construction of time and its historic interpretation; from the running main vectors of investigation to the limits

of contemporary knowledge; from the inscription of the signs onto time to its interpretation and future application; from deciphering the signs and the multidisciplinary articulation in the identification and construction of places; from its decadence and back to the purity state (ruin) to its preservation, transformation and sublimation more or less symbolic; from memory as body of collective referring to historic heritage conservation; memory's separation, integration and/or metaphorization in the architectural project through the analysis of three different examples: case studies.

Proviso:

For formal coherence with the theme in discussion and the reference instruments, the option was to fall into a more intuitive than prudent speech, a more insinuating than assertive tone; preferring the questions to the answers, the appearances to the evidences, the wide shots to the close ups, while keeping in mind the tireless selection of matters and materials demanded by a task like this one, trying to avoid possible dilettantish and silly poetry, but believing that fiction is the only possible reality.

Key-words:

Time, Memory, History, Place, Decay, Ruin, Melancholy, Cultural Heritage, Shadows

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Doze Pássaros, M. C. Escher, 1948.....	14
Ilustração 2 - <i>Mundus Intellectualis</i> ou <i>De triplici animae in corpore visione</i> , Robert Fludd, 1619.	22
Ilustração 3 - Capadócia.	26
Ilustração 4 - Sem título, Daniel Blaufuks, 2010.....	26
Ilustração 5 - O Triunfo de S. Tomás de Aquino, Florença, Andrea Bonaiuto, 1365-1367.	40
Ilustração 6 - Pólo da Mitra, Univ. de Évora, Vítor Figueiredo, 1995.	46
Ilustração 7 – Começar, Sede Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros, 1968.	47
Ilustração 8 - Maqueta Studio Weil (planta), Daniel Libeskind.....	49
Ilustração 9 - Maqueta Studio Weil (fachada), Daniel Libeskind, 2003.	49
Ilustração 10 - Teatro da Memória, de Giulio Camillo, segundo Athanasius Kircher, séc. XVII.....	51
Ilustração 11 - Globe Theatre, reconstrução de Joseph Q. Adams, séc. XIX.	62
Ilustração 12 - Teatro Olimpico, Vicenza, Andrea Palladio, 1580-1585.....	64
Ilustração 13 - Old Gorhambury House, Sir Nicholas Bacon, 1568.	67
Ilustração 14 - Litografia de mapa frenológico atribuído a Spurzheim, Boston, Pendleton's Lithography, 1834.....	72
Ilustração 15 - Biblioteca Warburg, Hamburgo, Gerhard Langmaak, 1927.....	78
Ilustração 16 - Toda a Memória do Mundo, Daniel Blaufuks, 2014.	81
Ilustração 17 - Fluorescência Brainbow, identificação de células do hipocampo de um rato (a vermelho) onde são armazenados traços mnésicos, MIT, Massachusetts, Steve Ramirez e Xu Liu, 2013.	92
Ilustração 18 - Ouroboros, Theodorus Pelecanos, 1478.	96
Ilustração 19 - Casa Bossi, Novara, Alessandro Antonelli, 1860.....	104
Ilustração 20 - Basílica ou Templo de Hera, Paestum, 560 a.C.	105
Ilustração 21 - Bairro da Bica, Lisboa, 2010.....	111
Ilustração 22 - Blur Building, Neuchâtel, Diller & Scofidio, 2002.....	118
Ilustração 23 - Dieges ist lange her / Ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975.	120
Ilustração 24 - Museu Romano, Mérida, Rafael Moneo, 1986.....	123
Ilustração 25 - Alhambra, Charles Clifford, 1854.....	127
Ilustração 26 - <i>Antiquus Circi Martial</i> , Giambattista Piranesi, 1756.	131
Ilustração 27 - Cenotáfio de Turenne, Etienne-Louis Boullée, 1786.....	132
Ilustração 28 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925.	133
Ilustração 29 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925.	133
Ilustração 30 - Cemitério de San Cataldo, Modena, Aldo Rossi, 1971.	134

Ilustração 31 - Fotograma do filme <i>Habana: arte nuevo de hacer ruinas</i> , Florian Borchmeyer, 2006.	135
Ilustração 32 - <i>Grande Cretto</i> ou <i>Cretto di Gibellina</i> , Sicília, Alberto Burri, 1984-1989.	140
Ilustração 33 - Torre de Babel, Pieter Bruegel, 1568.....	142
Ilustração 34 - Elbphilharmonie, Hamburgo, Herzog & de Meuron, 2016.	146
Ilustração 35 - Vista da relação da Central Eléctrica com a Catedral de S. Paulo.....	155
Ilustração 36 - Vista nocturna da fachada norte.	156
Ilustração 37 - Sala das Turbinas.....	157
Ilustração 38 - Proposta inicial para a ampliação do museu.....	158
Ilustração 39 - Pormenor da fachada; pormenor interior; patamar da escada; entrada para área expositiva, ao fundo: tanques.	162
Ilustração 40 - Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929.	165
Ilustração 41 - <i>Mundaneum</i> , Le Corbusier, 1928.	166
Ilustração 42 - Extensão do museu, 2016.	167
Ilustração 43 - Instalação <i>The Weather Project</i> , Sala das Turbinas, Olafur Eliasson, 2003.	168
Ilustração 44 - Escadaria do Grande Átrio, Friedrich August Stüler, antes de 1945. .	170
Ilustração 45 - Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, 1830.....	175
Ilustração 46 - Estudo para o Palácio Real de Atenas, Leo von Klenze, 1834.	176
Ilustração 47 - Situação do edifício após a Segunda Guerra.....	178
Ilustração 48 - Escadaria do átrio de entrada, situação actual.	180
Ilustração 49 - Passeio arqueológico de ligação entre os museus.	181
Ilustração 50 - Detalhe da fachada poente com a ala norte reconstruída.	184
Ilustração 51 - Pátio Egípcio, vista da plataforma intermédia.	184
Ilustração 52 - Sala Romana.....	184
Ilustração 53 - Sala (octogonal) com Cúpula.	184
Ilustração 54 - Plataforma superior do Pátio Egípcio.	186
Ilustração 55 - Farnsworth House, Ludwig Mies van Der Rohe, 1945-1951.	188
Ilustração 56 - Vista de Noroeste; caminho de aproximação ao edifício.....	193
Ilustração 57 - Vista aérea do Vitra Campus com o Pavilhão de Conferências em baixo à esquerda.....	196
Ilustração 58 - Acesso.	197
Ilustração 59 - Vista aérea do conjunto volumétrico.	198
Ilustração 60 - Interior: Lounge.	198
Ilustração 61 - Folhas impressas no muro de betão.....	201
Ilustração 62 - Plan Voisin, Paris, Le Cobusier, 1925.....	202

SUMÁRIO

1. Introdução	15
2. Memória e Ciência	23
2.1. Breve História da Pesquisa Científica.....	23
2.1.1. Antiguidade	23
2.1.2. Idade Média.....	33
2.1.3. Idade Moderna	43
2.1.4. Idade Contemporânea	71
2.2. Fisiologia e Mecanismos da Memória.....	88
2.3. Principais Áreas de Investigação e Limites do Conhecimento Actual.	91
3. Memória e Tempo	97
3.1. Tempo como Substrato da Memória. Dimensão Tripartida, Cíclica e Linear....	98
3.2. Construção e Construtores do Tempo. Inscrição das Marcas.....	102
3.3. Memória como Corpo de Referenciação Colectivo. Património.	107
4. Memória e Projecto de Arquitectura	121
4.1. Sinais e Preexistências. Articulação Multidisciplinar.	121
4.2. Erosão, Decadência, Abandono. Poética da Ruína.	126
4.3. Preservação e Construção da Memória.....	135
5. Casos de Estudo e Conclusão	141
5.1. Tate Modern – Herzog & de Meuron	143
5.2. Neues Museum – David Chipperfield.....	171
5.3. Pavilhão de Conferências Vitra – Tadao Ando	189
6. Conclusão	203
Referências	207
Artigos	218
Páginas Internet - Autores Casos de Estudo	220
Bibliografia.....	221
Cinema	227
Teatro	233
Créditos das Ilustrações	235
Anexos	241
Anexo A	245
Anexo B	249
Anexo C	255

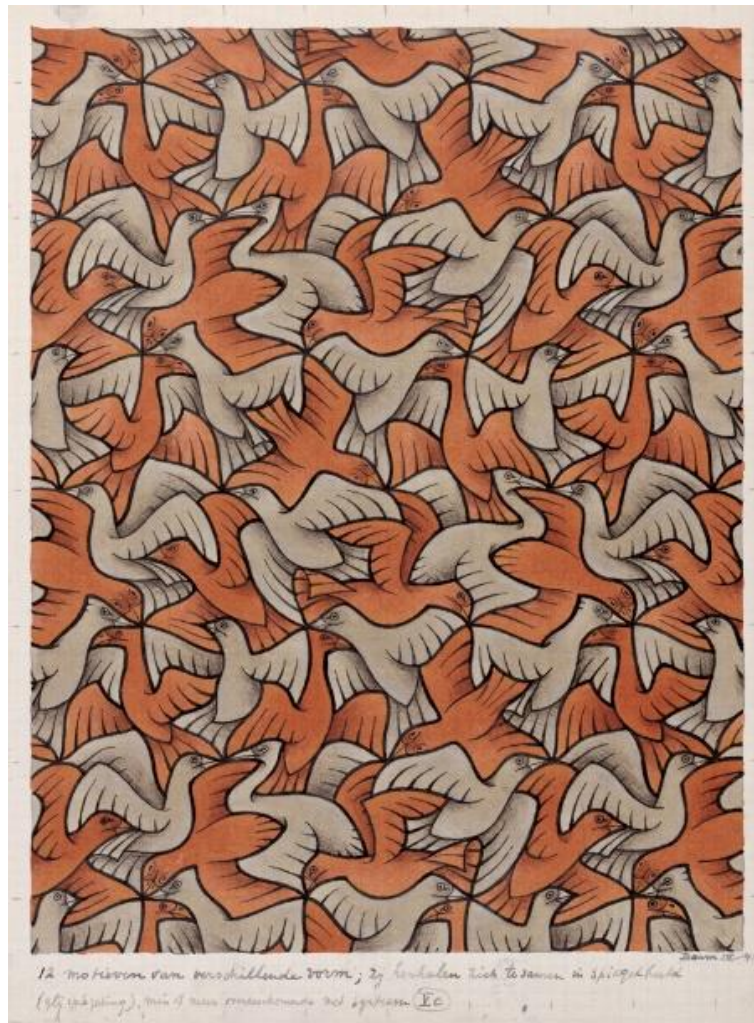


Ilustração 1 - Doze Pássaros, M. C. Escher, 1948.

1. INTRODUÇÃO

The Beginning of Memory¹

There's a story in an ancient play about birds called The Birds
And it's a short story from before the world began
From a time when there was no earth, no land.
Only air and birds everywhere.

But the thing was there was no place to land.
Because there was no land.
So they just circled around and around.
Because this was before the world began.

And the sound was deafening. Songbirds were everywhere.
Billions and billions and billions of birds.

And one of these birds was a lark and one day her father died.
And this was a really big problem because what should they do with the body?
There was no place to put the body because there was no earth.

And finally the lark had a solution.
She decided to bury her father in the back of her own head.
And this was the beginning of memory.
Because before this no one could remember a thing.
They were just constantly flying in circles.
Constantly flying in huge circles.

Laurie Anderson

¹ O Princípio da Memória

Numa antiga peça, há uma história sobre pássaros chamada Os Pássaros / E é uma pequena história de antes do início do mundo / De um tempo em que a Terra não existia / Apenas ar e pássaros por todo o lado. / Mas a questão era não haver lugar para aterrar. / Porque não havia Terra. / Eles andavam somente às voltas e voltas / Porque o mundo ainda não tinha começado. / E o som era ensurdecedor. Os pássaros cantavam por todo o lado. / Milhões e milhões e milhões de pássaros. / E um desses pássaros era uma cotovia e um dia o seu pai morreu. / E isso era realmente um grande problema porque o que faziam eles com o seu corpo? / Não havia lugar onde deixar o seu corpo porque não havia Terra. / E finalmente a cotovia arranjou uma solução. / Ela decidiu sepultar o pai na própria cabeça. / E isso foi o princípio da memória. / Porque antes disso ninguém se conseguia lembrar de nada. / Eles apenas voavam constantemente em círculos. / Voavam constantemente em enormes círculos. (Laurie Anderson, canção do álbum Homeland, 2010 – Trad. nossa).

Do Latim MEMÓRIA, de MEMOR, “aquele que se lembra”, de uma raiz indo-europeia MEN-, “pensar”, que nos deu também “mente”. (Assim identifica etimologicamente o termo a página em linha “origem da palavra” – <https://origemdapalavra.com.br>).

Como atesta o dicionário de Latim – Português, de Francisco Torrinha:

MENS, mentis, men - “pensar”. cf. *memini*, f. **1.** O princípio pensante (em oposição a *corpus*); a mente; o espírito; a inteligência. **2.** Pensamento; plano; projecto; intento. **3.** Razão; sabedoria; juízo; discernimento. **4.** Coragem; ânimo. **5.** Memória. **6.** Carácter; índole. **7.** Sentido; significação. (Torrinha, 1945, p. 514).

Com grafia e fonia semelhantes em muitas línguas dos cinco continentes - todas as latinas, a inglesa, a croata, a bósnia, a sérvia, a macedónia, a malaia, a javanesa, a filipina, a japonesa, a zulu e tantas outras -, memória difere da grega (*μνήμη*), e de algumas escandinavas que nela parecem radicar-se, com origem numa evocação divina: Mnemosina.

Na mitologia grega, Mnemosina era a deusa da memória, em cujo poço até os mortos podiam recuperar as imagens do passado perdido. Foi também ela quem gerou todas as musas a quem se deve a inspiração do saber e da arte. (Zazie, 2005).

O grego oferece à palavra uma conotação especial, não só pela ligação ao divino como pela referência às musas, que o latim apenas revela no seu antónimo (*amnesia* > amnésia). Essa transcendência, apoiada na sensibilidade, é aparentemente esquecida na mnemónica, entendida como uma técnica, um exercício quase meramente mecânico de auxílio da memória, ou no emprego do verbo decorar ou da expressão saber de cor (partícula latina que significa coração), acção ou capacidade frequentemente pouco valorizada, mas que ao associar este órgão à memória atribui a esta uma qualidade emocional, seja por se crer então que era aí que ela residia ou por ser esse o lugar dos sentimentos (na tradição popular).

Associar e relacionar a memória com as emoções na construção da consciência é actualmente uma *verdade científica* genericamente aceite e demonstrada, se não antes, por António Damásio, em 1994, em “O Erro de Descartes”, apesar das oscilações conceptuais que inúmeros estudos e teorias, provenientes de diversos campos de investigação, trouxeram ao longo do tempo. Alguns de índole mais particular, mas não menos sedutores, como o ensaio sobre os mentirosos, de Michel de Montaigne (1533-1592), que, contrariando o *senso-comum* da época, se afasta da tal *verdade científica*, mas volta à Grécia Antiga e deixa a marca de uma arquitectura mental singular:

Il n'est homme à qui il siese si mal de se mesler de parler de memoire. Car je n'en recognoy quasi trace en moy: et ne pense qu'il y en ayt au monde, une autre si merveilleuse en defaillance. J'ay toutes mes autres parties viles et communes, mais en cette-là je pense estre singulier et tres-rare, et digne de gagner nom et reputation. Outre l'inconvenient naturel que j'en souffre (car certes, veu sa necessité, Platon a raison de la nommer une grande et puissante deesse) si en mon pays on veut dire qu'un homme n'a point de sens, ils disent, qu'il n'a point de memoire: et quand je me plains du defect de la mienne: ils me reprennent et mescroient, comme si je m'accusois d'estre insensé: Ils ne voyent pas de choix entre memoire et entendement. C'est bien empirer mon marché: Mais ils me font tort: car il se voit par experience plustost au rebours, que les memoires excellentes se joignent volontiers aux jugemens debiles. Ils me font tort aussi en cecy, qui ne sçay rien si bien faire qu'estre amy, que les mesmes paroles qui accusent ma maladie, representent l'ingratitude. On se prend de mon affection à ma memoire, et d'un defect naturel, on en fait un defect de conscience. Il a oublié, dict-on, cette priere ou cette promesse: il ne se souvient point de ses amys: il ne s'est point souvenu de dire, ou faire, ou taire cela, pour l'amour de moy. Certes je puis aysément oublier: mais de mettre à nonchalloir la charge que mon amy m'a donnee, je ne le fay pas. Qu'on se contente de ma misere, sans en faire une espece de malice : et de la malice autant ennemye de mon humeur. (Montaigne, 1595, p. 32).²

Os exemplos são naturalmente infundáveis e muitos têm o dom de encantar pelo seu carácter imaterial, consubstanciado pelo tempo, ainda que a razão pura tenha dificuldade em explicá-los na totalidade. Este racionalismo concreto, objectivo, cartesiano, sob o qual se esconde a *dimensão espiritual* da memória (a *alma* deste trabalho), sustentará as definições comumente dicionarizadas e enciclopediarizadas, sendo o termo aplicável a diversos casos e desdobrável em muitas expressões. Aparte: o “Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa”, talvez o mais antigo dos consultados, refere a memória como *faculdade anímica*, enquanto o “Dicionário Priberam da Língua Portuguesa” (*em linha*) escreve *faculdade pela qual o espírito conserva ideias ou imagens, ou as adquire sem grande esforço*.

² Não há homem menos indicado do que eu para se pôr a falar de memória. Dela quase não encontro em mim vestígios. E penso que não haja no mundo alguém tão extraordinário nessa falha. Posso todas as outras partes vis e comuns, mas naquela penso ser singular e muito raro, e digno de nome e reputação. Para além do inconveniente natural de que padeço (porque certamente, considerada a sua necessidade, Platão tem razão em nomeá-la uma grande e poderosa deusa), se no meu país se quer dizer que um homem não tem bom-senso, diz-se que não tem memória. E quando me lamento da falta da minha, repreendem-me e não acreditam em mim, como se me acusasse de insensatez. Não vêem a diferença entre memória e inteligência. O que agrava a minha condição. Mas julgam-me mal, porque por experiência se vê antes o contrário, que excelentes memórias se juntam voluntariosamente a fracos juízos. E julgam-me mal também no seguinte, a mim que nada faço tão bem como ser amigo, que as mesmas palavras que denunciam a minha doença exprimem ingratitude. Tomam o meu afecto pela minha memória e transformam uma falha natural numa falha de consciência. “Esqueceu-se”, dizem, “deste pedido ou daquela promessa. Não se lembra dos seus amigos. Não se lembra de ter dito, ou feito, ou calado tal coisa, por consideração para comigo”. Claro que posso esquecer-me facilmente, mas descurar o pedido de um amigo, isso não faço. Que se riam da minha desgraça, mas sem a transformarem numa espécie de maldade. E uma maldade tão contrária ao meu carácter. (Trad. nossa).

Memória, s. f. (Lat. *memoria(m)*)

Faculdade anímica, pela qual nos recordamos do passado, dos objectos ausentes, daquilo de que tomámos conhecimento, etc.; acontecimento digno de ser recordado; monumento destinado a perpetuar algum sucesso notável; lembrança; recordação; reminiscência; fama; nota diplomática; trabalho literário, científico ou artístico; dissertação sobre assunto importante; memorial; (arc.) – anel dado a alguém como recordação; – s, s. f. pl. – relações comemorativas de factos históricos importantes, testemunhados por quem os presenciou; comentários ou exposições sumárias; relações circunstanciadas de factos interessantes e, por vezes, de carácter e observação pessoal. (Fontinha, p. 1164).

Memória, s. f.

Função geral de conservação de experiência anterior, que se manifesta por hábitos ou por lembranças; tomada de consciência do passado como tal; lembrança; monumento comemorativo; nome; fama; recordação; dissertação científica, literária ou histórica; exposição sumária; memorando; *pl.* escrito narrativo em que se compilam factos presenciados ou participados pelo autor; **m. de grilo**: memória fraca; **refrescar a m.**: recordar um assunto quase esquecido; **varrer da m.**: esquecer completamente; **de m.**: de cor. (Lat. *memoria*). (Costa e Melo, p. 933).

A edição em linha da Porto Editora (Infopédia – Dicionários Porto Editora) acrescenta à anterior os significados informático e médico (*informática – unidade de armazenamento de informação relativa a dados, instruções e programas; medicina - capacidade ou faculdade de reter, recordar e reproduzir ideias e conhecimentos anteriormente adquiridos. É um processo muito complexo que se desenvolve a nível do sistema nervoso central, e que é composto por três níveis principais (registo, armazenagem e evocação)*); acrescenta também as expressões memória de elefante, memória visual, vir à memória e memória descritiva. Esquecidas ficam as *de boa ou de má memória*, relativas a pessoas, lugares ou momentos que proporcionaram felicidade ou infelicidade.

Segundo os dicionários já mencionados e outros, como o “Morais” ou o “Michaelis”, que pouco acrescentam, memória será função de aquisição, conservação, reprodução e reconhecimento de imagens, sensações e ideias devidamente localizadas no tempo e no espaço, recordação, lembrança, pessoa, monumento ou acontecimento, mas também dissertação, exposição, nota ou memorando, ou, mais recentemente, unidade de armazenamento e processamento de dados e programas informáticos; o seu plural

designa obra narrativa, autobiográfica ou não, de acontecimentos e circunstâncias normalmente testemunhados ou participados pelo autor e ainda cumprimentos. A língua francesa faz distinção de género, usando o masculino para as várias formas escritas e reservando o plural para as obras autobiográficas.

A Porto Editora e outras edições em linha, como a Larousse ou a Treccani, dedicam artigos mais desenvolvidos sobre o significado do vocábulo no campo da literatura, da história, da informática e da psicologia.

O extenso uso e a profusão de sentidos que a informática dá à memória, nas classificações e subclassificações em que se desmultiplica, e a pouca relevância que têm no âmbito deste exercício fazem com que ele se atenha, para já, nas acepções literária e histórica, sendo a psicológica tratada adiante e de forma mais desenvolvida.

Na literatura, memórias relatam acontecimentos vividos por quem os escreve (seja como actor, testemunha ou apenas contemporâneo) e atravessam um período de tempo normalmente longo, através de uma forma discursiva que recupera, reconstrói e organiza (interpreta) recordações do passado *distante* segundo uma visão *presente*, ou de um *tempo interior*. Um tipo de narrativa *ficcionada*, baseada na consciência individual, em imagens sensoriais, na associação livre ou na imaginação, mas contextualizada historicamente. Distingue-se do diário pelo distanciamento temporal dos factos e pela presença da envolvente histórica, política, social ou outra, mas confunde-se amiúde com a autobiografia, sobretudo quando àquele pano de fundo se interpõem impressões mais pessoais, até íntimas, sobre os sucessivos cenários que enquadram a acção. Por um lado, as obras que vieram acrescentar uma perspectiva pessoal à História (de Xenofonte e Júlio César a Trotski e Charles De Gaulle, ou mesmo Albert Speer, passando por Duc de Saint-Simon ou Casanova), por outro, as que dão corpo a uma *“letteratura analitica, introspettiva, autobiografica di un'autobiografia più fantastica o vagheggiata che realmente vissuta, e più di sensazioni che di pensiero, piena di richiami alla natura, al paesaggio, alle cose, mirante a dar volto ed espressione all'inconscio”*,³ de que é exemplo maior Marcel Proust, sem no entanto esquecer Jean-Jacques Rousseau, Laurence Sterne, Stendhal, Chateaubriand ou Dostoiévski, entre muitos.

³ Literatura analítica, introspectiva, autobiográfica de uma autobiografia mais fantástica ou desejada que realmente vivida, e mais de sensações que de pensamento, cheia de referências à natureza, à paisagem, às coisas, no sentido de dar corpo e expressão ao subconsciente. (<http://www.treccani.it/enciclopedia/> – Trad. nossa).

Noutras categorias ou por categorizar, apesar da proximidade, ficam títulos como “Memórias de Adriano” (Marguerite Yourcenar), “O Leopardo” (Giuseppe Tomasi di Lampedusa), “O Homem sem Qualidades” (Robert Musil), “A Consciência de Zeno” (Italo Svevo), “Memórias Laurentinas” (Agustina Bessa-Luís) - indício provável da estreiteza das regras e da liberdade mnésica que se lhe opõe ou dela foge.

Na história, a memória tem um papel central e qualifica-se como colectiva (*lato sensu*). Presente em todas as manifestações culturais, da expressão artística aos costumes e à língua, ela *confunde-se com o documento, com o monumento e com a oralidade* (Silva e Silva, 2006, p. 275) e alimenta a história, ciência social e humana que tem por objecto estudar e explicar a presença do homem no mundo – as suas comunidades, as suas acções e as relações que estabelece entre si e com o que o rodeia –, através da compreensão do passado e da interpretação dos registos e sinais que deixou ao longo da sua existência. Esta compreensão do passado é, por sua vez, essencial ao desenho da memória (colectiva e individual) por assegurar uma referência identitária, uma consciência de si, por representar o reflexo do passado e a possibilidade de projecção do futuro.

Nem consensual nem fácil de definir, a relação entre história e memória assenta numa dialéctica que confunde mais do que esclarece. Admitir que à primeira caiba tratar de factos distantes e a segunda se ocupe de vivências, àquela cumpra estruturar informação e racionalizar vastos quadros de relações e esta dependa de uma orgânica intrincada de estímulos e da mecânica da lembrança e do esquecimento, ou outros argumentários mais ou menos válidos ou simplistas, é insuficiente para definir tal ligação.

No século XX, o apoio em e o surgimento de novas disciplinas, que a *École des Annales* convocou para o desenvolvimento da investigação histórica, provocaram um interesse crescente e aprofundaram o debate em torno do tema, mas acrescentaram dispersão e complexidade a uma discussão plena de ambiguidades e divergências a que a Nova História trouxe alguma luz, nas décadas de 1970 e 1980, através da reflexão e do esforço de sistematização que autores como Jacques Le Goff e Pierre Nora dedicaram ao assunto e deixaram em letra de forma.

E de curiosidades dicio-enciclopédicas sobre a origem e o significado da palavra, acrescentar somente uma alusão ao Dia da Memória, ou Dia Internacional da Memória do Holocausto, que se comemora a 27 de Janeiro, dia da libertação dos campos de Auschwitz em 1945, e se destina a homenagear as vítimas da Shoah, a preservar a

memória dos lugares a ele ligados, mas também a encorajar o desenvolvimento de programas educativos de prevenção de crimes contra a humanidade e de promoção dos valores expressos na Declaração Universal dos Direitos Humanos. Foi instituído pelo Conselho da Europa em 2002 e pela Organização das Nações Unidas em 2005, apesar de celebrado desde há mais anos nalguns países europeus como a Alemanha, a Itália ou o Reino Unido.

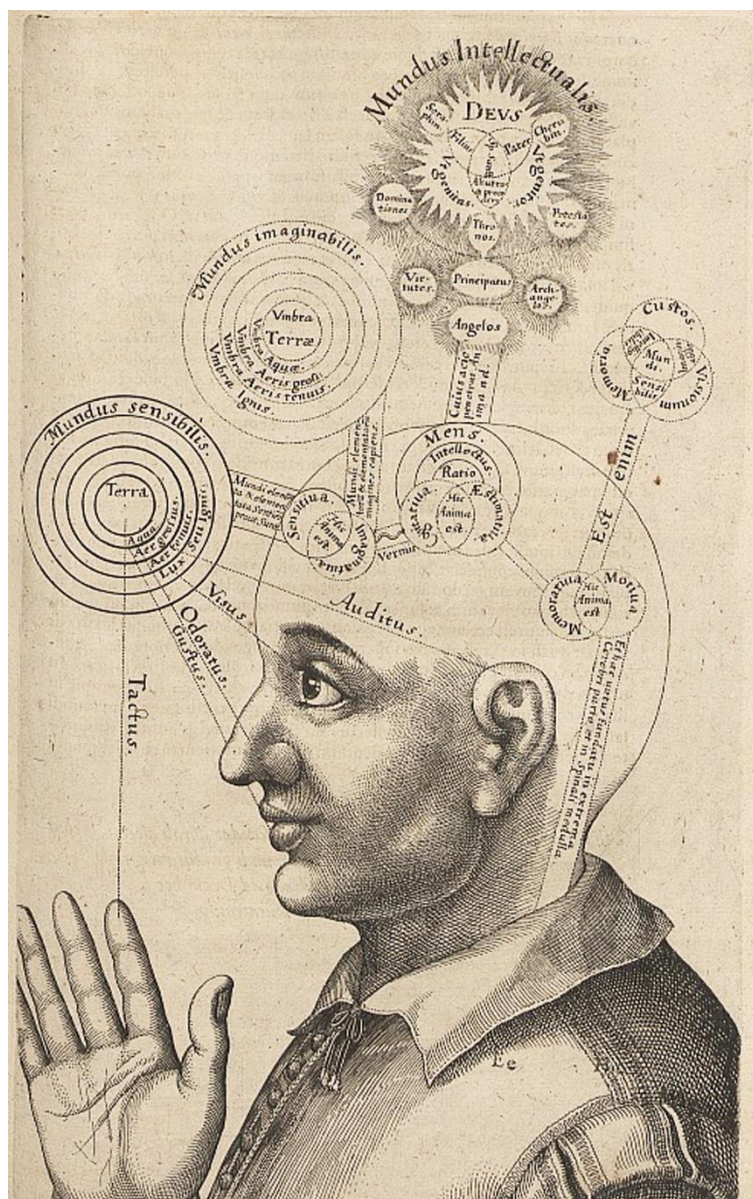


Ilustração 2 - *Mundus Intellectualis* ou *De triplici animae in corpore visione*, Robert Fludd, 1619.

2. MEMÓRIA E CIÊNCIA

2.1. BREVE HISTÓRIA DA PESQUISA CIENTÍFICA.

2.1.1. ANTIGUIDADE

At a banquet given by a noble of Thessaly named Scopas, the poet Simonides of Ceos chanted a lyric poem in honour of his host but including a passage in praise of Castor and Pollux. Scopas meanly told the poet that he would only pay him half the sum agreed upon for the panegyric and he must obtain the balance from the twin gods to whom he had devoted half the poem. A little later, a message was brought to Simonides that two young men were waiting outside who wished to see him. He rose from the banquet and went out but could find no one. During his absence the roof of the banqueting hall fell in, crushing Scopas and all the guests to death beneath the ruins; the corpses were so mangled that the relatives who came to take them away for burial were unable to identify them. But Simonides remembered the places at which they have been sitting at the table and was therefore able to indicate to the relatives which were their dead. The invisible callers, Castor and Pollux, had handsomely paid for their share in the panegyric by drawing Simonides away from the banquet just before the crash. And this experience suggested to the poet the principles of the art of memory of which he is said to have been the inventor. Noting that it was through his memory of the places at which the guests had been sitting that he had been able to identify the bodies, he realized that orderly arrangement is essential for good memory.

He inferred that persons desiring to train this faculty [of memory] must select places and form mental images of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things, and the images of the things will denote the things themselves, and we shall employ the places and images respectively as a wax writing tablet and the letters written on it. (Cicero, *De Oratore*)

The vivid story of how Simonides invented the art of memory is told by Cicero in his *De Oratore* when he is discussing memory as one of the five parts of rhetoric; the story introduces a brief description of the mnemonic of places and images (*loci* and *imagines*) which was used by the Roman rhetors. Two other descriptions of the classical mnemonic, besides the one given by Cicero, have come down to us, both also in treatises on rhetoric when memory as a part of rhetoric is being discussed; one is in the anonymous *Ad C. Herennium libri IV*; the other is in the *Quintilian's Institutio Oratoria*.

[...] It is not difficult to get hold to the general principles of the mnemonic. The first step was to imprint on the memory a series of *loci* or places. The commonest, though not the only, type of mnemonic place system used was the architectural type. (Yates, 1999, p. 1).⁴

⁴ Num banquete oferecido por Scopas, um nobre da Tessália, o poeta Simónidas de Ceos recitou um poema lírico em honra do anfitrião, incluindo uma passagem consagrada a Castor e Pólux. Scopas disse maliciosamente ao poeta que apenas lhe pagaria metade do valor acordado para o panegírico e que este teria de reclamar o remanescente aos deuses gémeos a quem dedicara parte dos seus versos.

Pouco depois, Simónidas foi avisado que tinha dois jovens à sua espera no exterior, para o ver. Abandonou a sala, mas não encontrou ninguém lá fora.

Na sua ausência, o tecto da sala desmoronou-se, esmagando Scopas e todos os seus convidados; os corpos ficaram tão mutilados que os seus parentes não conseguiram identificá-los, para os poderem

Tendo como enquadramento a cultura europeia, há cerca de vinte e cinco séculos que o estudo da memória tem interessado muitos pensadores e muitos ramos do conhecimento, dificultando por isso uma abordagem tão sistemática e exaustiva quanto seria desejável e obrigando, desde logo, a seleccionar tanto uns como outros com a devida parcialidade, seja por respeito às premissas estabelecidas para este trabalho como pelas afinidades com o tema central que apresentam.

Remontam à Antiguidade Clássica os primeiros testemunhos escritos das tentativas de definição de um conceito de memória, bem como do seu funcionamento e localização, recorrendo a analogias várias – imagens mentais que ajudavam a compreender as ideias. A metáfora era prática comum na altura, sem, desde aí, ter deixado de o ser, para explicar toda a espécie de fenómenos – o da memória em particular, ela própria feita de imagens e associações –, interpondo assim o véu da ambiguidade no discurso filosófico, religioso, artístico e, muitas vezes, científico.

A partir daqui, desenvolvem-se sobretudo duas linhas de pensamento: uma, mais *científica*, ligada à filosofia (razão), outra, mais *artística*, ligada à retórica (sentidos).⁵ Contudo, essas duas linhas acabarão por cruzar-se e sobrepor-se no tempo e nos saberes, apesar da tendência para se atribuir à primeira uma evolução no sentido das ciências convencionais, como a psicologia ou as neurociências (sécs. XIX e XX), e à segunda, outra, no sentido de um conhecimento hermético e metafísico, conhecido por “Arte da Memória”.⁶

recolher e enterrar. Mas Simónidas lembrava-se dos lugares onde tinham estado sentados e foi por isso capaz de indicar aos familiares quem lhes pertencia. As visitas invisíveis, Castor e Pólux, pagaram generosamente a sua parte, afastando Simónidas do banquete mesmo antes do acidente. E esta experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória de que se diz ter sido o inventor. Ao reparar que foi por se lembrar dos lugares em que os convidados se tinham sentado que tinha podido identificar os corpos, compreendeu que uma disposição ordenada é essencial para uma boa memória.

Ele deduziu que quem quisesse treinar esta faculdade (da memória) deveria seleccionar lugares e formar imagens mentais das coisas de que desejava lembrar-se e guardar essas imagens nesses lugares, de modo a que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e que as imagens das coisas signifiquem as próprias coisas; e devemos usar lugares e imagens respectivamente como a tábua de cera e o que nela escrevemos.

A história de como Simónidas inventou a arte da memória é contada por Cícero no seu *De Oratore*, quando fala da memória como uma das cinco partes da Retórica; o episódio introduz uma breve descrição da mnemónica dos *lugares* e das *imagens* (*loci* e *imagines*) que foi usada pelos retóricos romanos. Duas outras descrições da mnemónica clássica, para além da de Cícero, chegaram-nos sob a forma de tratados de Retórica, quando a memória é discutida enquanto parte daquela; uma está no anónimo *Ad C. Herennium libri IV*; a outra no *Institutio Oratoria* de Quintiliano.

[...] Não é difícil perceber os princípios gerais da mnemónica. O primeiro passo era gravar na memória uma série de *loci*, ou lugares. O tipo mais comum de sistema mnemónico de lugar, se bem que não o único, era o tipo arquitectónico. (Trad. nossa).

⁵ Esta rigidez classificativa, de aplicação duvidosa, serve apenas para ilustrar matizes diversos, já que naquela época não havia distinções muito marcadas entre religião, filosofia, ciência ou arte, para não dizer que se confundiam com frequência, em comparação com os conceitos e classificações actuais – identificavam-se diferenças, mas o conhecimento era um todo.

⁶ Outras designações: Método de *Loci* e Palácio da Memória.

Na filosofia, é nos *Diálogos de Platão* (em “*Theaetetus*”) que surge a analogia com a *tábua de cera*⁷: segundo Sócrates (séc.V a.C.), um presente de Mnemosina que existe na alma de cada um (maior ou menor, mais pura ou impura, mais dura ou macia, conforme os casos), onde se podem gravar, como com um anel-sinete, percepções e pensamentos para recordação futura. Para ele, uma boa memória correspondia a uma cera (alma) profunda, abundante, lisa e de textura adequada. Se demasiado macia, as impressões esvair-se-iam – as pessoas aprenderiam com a mesma facilidade com que esqueceriam o que teriam aprendido; se demasiado dura, as impressões não teriam suficiente nitidez – as pessoas não chegariam a obter uma imagem que se aproximasse o bastante da original.

No mesmo texto, Sócrates adopta uma imagem espacial para explicar a diferença entre ter e possuir conhecimento, sugerindo a *Theaetetus* um palomar cheio de aves de toda a espécie: grandes bandos separados de grupos mais pequenos e outras tantas voando livremente entre eles. Possuir conhecimento seria ter o pássaro na gaiola e poder procurá-lo; ter conhecimento seria ter o pássaro na mão (segurá-lo). Seria, no fundo, a diferença entre a possibilidade de recordar e a própria recordação.

As metáforas viriam a suceder-se e nelas se terá cimentado boa parte da estrutura do pensamento antigo, em que memória e arquitectura se começam gradualmente a confundir e a fazer ressoar a questão sobre qual delas determina a outra.

As especulações de Mary Carruthers⁸ e Douwe Draaisma⁹ – e das suas fontes –, constituem um apoio substantivo para se compreender a pergunta, deixando várias pistas para a formulação de uma eventual resposta.

As referências de Platão aos pássaros tanto podem aludir à volatilidade do que circula livremente no ar – uma ideia, um pensamento, a própria alma – como a ninhos (ou nichos) de pombo (*pigeon-holes*) (ilustrações 3 e 4) – escaninhos ou estantes de biblioteca, onde se guardavam rolos com informação escrita; a mesma leitura se pode fazer do termo *epistylon* (epistílio ou arquitrave), usado por Aristóteles, por, no estilo

⁷ Naquele tempo, já havia séculos que se usavam tábuas de cera para escrever ou desenhar, que, ao contrário das de argila, podiam “apagar-se” e reutilizar-se.

⁸ Nasceu em 1942, estudou Língua e Literatura Inglesas, é Prof. emérita de Literatura e Inglês na Universidade de Nova Iorque. A par de uma longa e intensa actividade académica é autora de uma vasta obra sobre literatura e retórica medievais, memória e técnicas mnemónicas e história da espiritualidade.

⁹ Nasceu em 1953, estudou Psicologia e Filosofia, é Prof. de História da Psicologia na Universidade de Groningen. Autor da dissertação “De Metaforenmaschine”, 1993, sobre a natureza metafórica da linguagem da memória, publicou também títulos dedicados à história da noção de precisão nos primeiros tempos da psicologia experimental, à memória autobiográfica, ao psicólogo e filósofo holandês Gerardus Heymans (1857-1930), ao americano William James (1842-1910), à história da medição do tempo e à história da neurologia. Galardoado com o Prémio Heymans da Associação Holandesa de Psicologia.

dórico, as métopas dos frisos do entablamento de templos e palácios serem deixadas vazias, sugerindo prateleiras com compartimentos para arrumação de documentos públicos (*pigeon-holes*); nestes nichos, a que o latim clássico chamava *cellae*, cujo sentido se estendia a estábulos ou jaulas para animais e, mais tarde, a quartos de convento ou prisão, armazenavam-se *escrituras*, ou *recordações*, associando a metáfora do *armazém*¹⁰ à da palavra escrita, voltando à memória como base caligráfica ou de impressão, sucessivamente representada por pássaros, papiros, códices, livros e bibliotecas.



Ilustração 3 - Capadócia.



Ilustração 4 - Sem título, Daniel Blaufuks, 2010.

O aparecimento dos códices, na Idade Média, e a sua organização horizontal, em prateleiras ou recessos nas espessas paredes das construções de então, trouxe à cena novas designações e analogias – *arca*, *armarium*, *bibliotheca* ou *columna* –, remetendo para segundo plano a imagem dos nichos.

But there is another meaning of *arca* which is associated from earliest times with the process of Scriptural *lectio* and study. As *arca sapientiae*, one's memory is the ideal product of a medieval education, laid out in organized *loci*. One designs and builds one's own memory according to one's talent, opportunities, and energy. That makes it a construction, an *aedificatio*. As something to be built, the trained memory is an *arca* in the sense understood by the Biblical object called Noah's Ark [...]

Philo speaks of Scriptural study as being like constructing a building and the metaphor is a common one for the method of exegesis developed during the Middle Ages, whereby one builds layers of interpretation according to allegorical, moral, and mystical senses upon the foundation of the literal. One well-known example of such analysis is in Gregory the Great's *Moralia in Job*: "For first we lay a secure foundation of history; next through typological signification [allegory] we raise up in the citadel of faith a structure of our mind; on the outside as well through the grace of the moral sense, we clothe as it were the superstructure of the edifice with color". [...] Hugh of St. Victor uses Gregory's description in *Didascalicon*, but his most original development of it is in his treatise on Noah's Ark,

¹⁰ "Nenhum escritor da Antiguidade usou com tanta elegância as metáforas do armazém como Sto. Agostinho. No Livro X, de "Confessione", fala de edifícios, armazéns, grutas e tesouros da memória, imagens, segundo o próprio, que, quando muito, são uma aproximação à memória." (Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 51 – Trad. nossa).

“De arca Noe morali”, known in several manuscripts as “De arca Noe pro arca sapientiae”, “De archa intellectuali” or “De quatuor archis”. (Carruthers, 1990, p. 43).¹¹

Ainda que com significados diversos, abelhas e favos de mel vêm mencionados em várias obras por São Longino (personagem lendária da história cristã do séc. I), Quintiliano, Séneca, Richard de Bury (séc. XIV) – desde a colmeia como tesouro ou arca que contém o alimento sagrado ao orador como a abelha que produz o mel. Tão pouco parece inocente o facto de Jorge Luis Borges ter construído “A Biblioteca de Babel” a partir de uma estrutura de galerias hexagonais.

Entretanto, Aristóteles (séc. IV a.C.) regressa à tábua de cera e às impressões nela gravadas quando descreve a memória como uma imagem mental (*fantasma; imago; eikon*), inscrita fisicamente no *espírito* pela experiência e como resultado de uma afecção dos sentidos (um movimento)¹². Mary Carruthers diz a esse respeito que “todo o tipo de percepções sensoriais acaba sob a forma de fantasmas na memória.” (Carruthers, 1990, p. 16). Esses fantasmas seriam como cópias das representações dos sentidos, com origem na percepção e decorrido algum tempo, já que a memória está indissociavelmente ligada ao passado – do mesmo modo que as percepções sensoriais se referem ao presente e, do futuro, existem apenas expectativas. Sem essas imagens não é possível pensar. Elas são simultaneamente *fantasmas* e objectos, ou factos, apreendidos pelos sentidos, “tal como uma pintura é, ao mesmo tempo, imagem e representação, e, sendo o mesmo, é ambos, ainda que o *ser* de ambos seja diferente e se possa contemplar como imagem ou representação” (Aristóteles, 1930) – as “representações mnemónicas podem ser meros objectos de contemplação ou, quando relacionadas com outra coisa, ser igualmente representações dessa outra coisa.”

¹¹ Mas há outro significado de *arca* que está associado, desde os primórdios, ao processo de leitura e estudo das Escrituras Sagradas. Como *arca sapientiae*, a memória é o produto ideal de uma educação medíeva, organizada em lugares ordenados. Cada um projecta e constrói a sua memória de acordo com o talento, as oportunidades e a energia que possui. O que a torna uma construção, um edifício. Como tal, a memória é uma *arca* no sentido do objecto bíblico conhecido por Arca de Noé. [...]

Fílon de Alexandria (séc. I) fala do estudo das Escrituras como da construção de um edifício e a metáfora é usada com frequência para o método exegético desenvolvido na Idade Média, em que, ao fundamento literal, se sobrepunham camadas interpretativas de acordo com os sentidos alegórico, moral e místico. Um exemplo bem conhecido deste tipo de análise encontra-se em *Moralia in Job*, de Gregório Magno (séc. VI): “Primeiro aplicamos uma base segura de história; depois, através de uma significação tipológica [alegoria], vestimos, na cidadela da fé, a nossa estrutura mental; no exterior, apoiados na graça do sentido moral, vestimos com cores a superestrutura do nosso edifício” [...]. Hugo de St. Victor (séc. XII) usou esta descrição em *Didascalicon*, mas com um mais original apuramento no seu tratado sobre a Arca de Noé, “*De arca Noe Morali*”, conhecida em inúmeros manuscritos por “De arca Noe pro arca sapientiae”, “De archa intellectuali” ou “De quatuor archis”. (Trad. nossa).

¹² Tema explanado em “*De Anima*” e “*De Memoria et Reminiscentia*”, título que integra o conjunto de pequenos tratados “*Parva Naturalia*” sobre os fenómenos naturais do corpo e da alma humanos, que complementa o primeiro, dedicado à definição da alma, à descrição das suas faculdades e ao seu funcionamento. A alma é vista como essência e natureza da vida, dos seres vivos.

(Aristóteles, 1930). Enquanto objectos em si mesmos, são simples pensamentos; quando relacionados com outros, adquirem um valor simbólico e uma função heurística.

É novamente num sistema relacional que se baseia a recordação, distinguindo-se da memória (que lhe é indispensável) enquanto processo contínuo de actualização desta, parte de um movimento permanente, sucessivo, ordenado, que funciona por associação (ou associações) e em que a dimensão temporal, a par da espacial, volta a ser determinante para uma noção de proporcionalidade e rigor entre objectos, factos ou ideias mentalmente trabalhados. Implica pesquisa, investigação (que remete para a raiz latina *vestigium*: pegada, marca, indício; o que resta do que desapareceu ou passou), nos sentidos dedutivo e deliberativo, atinentes apenas ao Homem, entre os seres vivos.

Assim, a memória pertence ao passado, mas pertence também aos sentidos e ao pensamento (intelecto), habitando o mesmo espaço da alma que a imaginação, com quem partilha os mesmos objectos¹³.

Para não correr o risco de perder o pé nas águas profundas da gnoseologia, apesar do interesse destes textos, justificado pela influência que tiveram em todo o pensamento sobrevivendo durante mais de vinte séculos, importará sobretudo reter alguns conceitos fundamentais – movimento, percepção, imaterialidade¹⁴ (“*De Anima*”) e tempo, imaginação, associatividade (“*De Memoria et Reminiscentia*”), mas também ar (pneuma) –, bem como compará-los com outras fontes anteriores e contemporâneas da época, a fim de conseguir uma visão mais alargada e esclarecida.

O exaustivo exercício hermenêutico que integra principalmente o Livro I de “*De Anima*”, em que Aristóteles dá a conhecer vários autores e teorias, revela a atenção que se

¹³ Na introdução a “*The Book of Memory*”, Mary Carruthers contrapõe duas diferentes visões de memória e imaginação em épocas distintas. A importância hoje atribuída à imaginação como sinal e força motriz de inteligência, identificada com a fonte do poder criativo, da inventividade, contrasta radicalmente com a desvalorização da memória, nem pensamento nem aprendizagem, simples exercício mnemónico, qual cavalo de tiro da actividade mental, enquanto na Antiguidade e na Idade Média esta era venerada e os maiores expoentes daqueles tempos dela especialmente dotados, digníssimos representantes de um carácter moral e intelectual superiores. Eles não compreenderiam a separação entre memória e aprendizagem que uma grande maioria ainda faz. O texto continua com uma comparação entre S. Tomás de Aquino e Albert Einstein, através de testemunhos de quem com eles conviveu e trabalhou longamente. Das qualidades elencadas de cada um, partilhavam reconhecidamente: a energia constante, a dedicação, a concentração, a determinação, a obstinação, o raciocínio brilhante e complexo, a criatividade, a originalidade e a prolificidade, a par de um certo isolamento e afastamento do real mais prosaico, das rotinas diárias. A diferença estava em que num caso se considerava que o processo e a obra eram resultado da intuição e da imaginação, livres de vícios da razão, e, no outro, fruto de rica e preservada memória. Em conclusão, a autora acredita que a natureza do espírito criativo (o funcionamento do cérebro e as condições psíquicas e sociais necessárias ao seu desenvolvimento) é semelhante nos dois casos e que a imaginação e a intuição não terão surgido de um momento para o outro com Coleridge (Samuel Taylor, 1772-1834), mas que o olhar sobre o fenómeno se terá deslocado, arrastando com ele as respectivas gradações semânticas e semiológicas.

¹⁴ Alma é forma e não substância; é princípio de movimento, enquanto imanência de acção, e causa de percepção, enquanto essência dos sentidos, mas também a razão de ser de ambos.

dedicavam, o que os unia e no que divergiam. O conhecimento era inclusivo, abrangente, complexo, e a presença de traços provenientes de teorias ou disciplinas mais distantes, algumas quase marginais ou marginalizadas, ganha evidência na sua obra. Nela reúne e discute, explícita ou implicitamente, os que haviam já teorizado sobre a natureza da alma e das impressões mnésicas – Parménides de Eleia (sécs. VI-V a.C.) propunha a correspondência de padrões de luz e calor, sombra e frio, a cada recordação; Diógenes de Apolónia (séc. V a.C.), anatomista e fisiologista, seguidor de Anaxímenes (Séc VI a.C.) e Anaxágoras (séc. V a.C.), defendia que as lembranças se fixavam através da distribuição do ar no corpo¹⁵; Empédocles de Agrigento (séc. V a.C.) acreditava que a alma era composta por quatro humores: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra, os mesmos princípios constitutivos da realidade (quatro elementos), estabelecendo deste modo uma harmonia entre micro e macrocosmo por razão de semelhança; Alcmeão, Hipócrates, Praxágoras e Herófilo (sécs. V,IV,III a.C.), ligados à Escola de Cós (medicina), estudaram o sistema circulatório e o sistema nervoso e identificaram o cérebro como sede do pensamento (Praxágoras diferenciou veias de artérias: umas conduziam o sangue e as outras o ar; Herófilo, responsável também pela criação da Escola de Alexandria, separou nervos de vasos sanguíneos e nervos motores de sensitivos); nestes, em maior ou menor grau, sentia-se a influência de Pitágoras (séc. VI a.C.), para quem memória e recordação desempenhavam um papel fundamental no processo do conhecimento perfeito e o número era a essência universal, como o era para Xenócrates (séc. IV a.C.), que via a alma como um número em movimento.

Entre as múltiplas *sensibilidades*, não passa despercebida, em Platão e Aristóteles, a presença mais que subjectiva de uma *arte da memória*, com origem no episódio de Simónidas, muito cara aos retóricos e certamente em voga na altura. A imagem como matriz mnemónica, a menção de ordem, sucessão, associação, pesquisa e a adopção de metáforas espaciais não são coincidências. Sugerem a assimilação natural de um saber difuso, nem sempre valorizado, oriundo de uma tradição oral que o poeta grego terá procurado coligir e ensinar, e que os romanos souberam preservar nos três documentos referidos por Frances Yates: *Rhetorica ad Herennium*, *De Oratore* e *Institutio Oratoria*.

Estes textos latinos revelaram-se decisivos para a evolução do pensamento sobre a memória e estiveram na base de grande parte do discurso teológico-filosófico medieval

¹⁵ Aristóteles entendia que as impressões sensoriais armazenadas no coração, lugar das emoções, eram transportadas pelo *pneuma* até ao cérebro. Apesar de Alcmeão, Hipócrates e Herófilo, só com Galeno (séc. II) é que a memória viria definitivamente a fixar residência nas cavidades cerebrais por mais de quinze séculos. (Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory*; Vianna de Andrade, *História Ilustrada da Medicina na Antiguidade*).

e da extensa tradição renascentista. Ambas visavam a verdade universal, e o conhecimento, alicerçado na memória, era o caminho para a alcançar.

O primeiro, *Rhetorica ad Herennium*, data de cerca de 80 a.C. e terá sido escrito por um professor cujo nome cedo se evaporou, num registo seco, mas rigoroso e completo, de carácter didáctico, confirmando a regra com raras excepções:

The busy and efficient teacher goes through the five parts of rhetoric (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) in a rather dry text-book style. When he comes to memory as an essential part of the orator's equipment, he opens his treatment of it with the words: 'Now let us turn to the treasure-house of inventions, the custodian of all the parts of rhetoric, memory.' (Yates, 1999, p.5).¹⁶

Nascido da intenção de promover e divulgar o Latim, num campo até aí dominado por classes instruídas que se exprimiam na língua grega, é um tratado consagrado ao ensino da retórica onde aparece, pela primeira vez, uma descrição sistematizada do *Método de Loci*, estabelecendo-lhe normas e princípios que permanecem inalterados e reservando à memória uma atenção especial.

Seguiram-se-lhe *De Oratore* (55 a.C.) e *Institutio Oratoria* (95 d.C.), de Marco Túlio Cícero e Marco Fabio Quintiliano, respectivamente. O primeiro segue o modelo dos diálogos de Platão, o segundo, na mesma linha de *Rhetorica ad Herennium*, discorre acerca das artes oratórias, detendo-se um pouco mais nas questões pedagógicas, mas surge num contexto político adverso, tentando recuperar uma tradição declinante. Ambos se referem ao método como a algo familiar e adquirido sem a preocupação de tentar explicá-lo detalhadamente ou através de casos concretos.

Definidas memória natural e memória artificial (uma que é comum a todos e outra que emana da aplicação de uma técnica e do exercício escrupuloso dos seus preceitos sobre a primeira), todos partilham os conceitos basilares do método: regras para lugares e regras para imagens, memória para coisas e memória para palavras; uma ordem dos lugares associada a uma ordem das coisas – uma escrita mental.

The art of memory is like an inner writing. Those who know the letters of the alphabet can write down what is dictated to them and read out what they have written. Likewise those who have learned mnemonics can set in places what they have heard and deliver it from memory. 'For the places are very much like wax tablets or papyrus, the images like the

¹⁶ O ocupado e eficiente professor passa pelos cinco elementos da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) num estilo de escrita particularmente seco. Ao falar de memória, como parte essencial do equipamento do orador, trata-a com estas palavras: 'Viremo-nos agora para o cofre-forte das invenções, o guardião de todos os elementos da retórica, a memória'. (Trad. nossa).

letters, the arrangement and disposition of the images like the script, and the delivery is like the reading.' (Yates, 1999, p. 6).¹⁷

Nas regras para lugares, aconselham-se os exemplos arquitectónicos, de preferência bem conhecidos e tão variados quanto possível; os espaços devem ter dimensões adequadas e distâncias regulares entre si; devem ser pouco frequentados e ocupados por não muitos objectos; a luz que os ilumina deve ser moderada, evitando o encandeamento e o ensombramento excessivo, permitindo uma visão clara do cenário envolvente. São menos vulgares os exemplos paisagísticos ou os inventados, mas mais acessíveis para os menos privilegiados.

Nas regras para imagens, a primeira é que existem imagens para coisas (*res*) e imagens para palavras (*verba*) – as coisas são os temas do discurso; as palavras são a linguagem com que se apresentam. Por razões fáceis de entender, o uso do método prevaleceu para as coisas, atendendo a que, aplicado às palavras, envolve um número de lugares e uma exigência pessoal consideravelmente diferentes. *Rhetorica ad Herennium* diz também que as imagens impressivas ajudam a memória – quanto mais inusitadas e extravagantes, maior a probabilidade de perdurarem na mente; normalmente antropomórficas, as de excepcional beleza ou singular fealdade, particularmente cómicas, obscenas, bizarras ou aterradoras causam um efeito emocional eficaz, ao contrário das mais triviais e frequentes.

It has been sagaciously discerned by Simonides or else discovered by some other person, that the most complete pictures are formed in our minds of the things that have been conveyed to them and imprinted on them by the senses, but that the keenest of all our senses is the sense of sight, and that consequently perceptions received by the ears or by reflexion can be most easily retained if they are also conveyed to our minds by the mediation of the eyes. (Cícero, *De Oratore*, apud Yates, 1999, p. 4).¹⁸

Graças ao impacto provocado pelo dramatismo das situações imaginadas sobre os sentidos e a acção destes sobre a memória, as imagens visuais ganham uma importância capital na construção mnemónica e uma denominação própria – *imagines agentes* –, com repercussões assinaláveis na Idade Média, que se estenderam aos dias de hoje (veja-se a publicidade ou o jornalismo globalizado e globalizante). Quintiliano demarca-se aqui dos seus pares, questionando a utilidade dessas imagens, não se lhes

¹⁷ A arte da memória é como uma escrita interior. Aqueles que conhecem as letras do alfabeto podem escrever o que lhes é ditado e ler o que escreveram. Do mesmo modo, os que aprenderam mnemónica podem pôr o que ouviram em determinados lugares e recitá-lo de memória. 'os lugares são como tábuas de cera, a ordem e disposição das imagens como a escrita e o discurso como a leitura.' (Trad. nossa).

¹⁸ Sagaz descoberta foi a de Simónidas, ou doutro alguém, de que as imagens mais completas se formam na nossa mente das coisas que lhe foram transmitidas e nela foram registadas pelos sentidos, mas que o mais apurado de todos é o da visão, e que, consequentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou pela reflexão podem ser mais facilmente retidas se forem também transmitidas por intermédio do olhar. (Trad. nossa).

referindo, e defendendo que decorar um texto por repetição mecânica pode ser, em muitos casos, mais proveitoso. Acreditava porém na associatividade dos lugares, mas desconfiava de Metrodoro de Scepsis, conhecido pela sua prodigiosa memória, baseada em trezentas e sessenta moradas celestes com origem nas doze constelações zodiacais.

Another novelty is attributed to Simonides by Plutarch who seems to think that he was the first to equate the methods of poetry with those of painting, the theory later succinctly summed up by Horace in his famous phrase *ut pictura poesis*. 'Simonides', says Plutarch, 'called painting silent poetry and poetry painting that speaks; for the actions which painters depict as they are being performed, words describe after they are done.' (Yates, 1999, p. 28).¹⁹

Valerá a pena um parêntesis sobre a associação entre pintura e poesia, atribuída a Simónidas, que, para além de reiterar a prevalência da visão sobre os outros sentidos, desvela combinações entre expressões artísticas, cuja reciprocidade sensorial transporta para uma fenomenologia sinestésica, tão presente na arquitectura. S., o doente que Aleksandr Lurija acompanhou ao longo de trinta anos, viria a confirmá-la como uma característica intrínseca do funcionamento mnésico, já na segunda metade do século XX, para além de ter (re)inventado um método em tudo idêntico à arte milenar, por ele inteiramente desconhecida.

In S. la vivezza delle immagini sembra più spontanea che costruita. Ha a che fare con la sua capacità di “sentire sia il sapore sia il peso di una parola”, di “non riuscire a dissociare i suoni dai colori”, coll'inesistenza, in lui, di “una separazione netta fra vista, udito, tatto e gusto”.

Ma anche il paziente di Lurija deve, per ricordare, “colocare in ordine le sue immagini”. Egli non sa nulla dell'ars memorativa “ciceroniana”; non ha la minima conoscenza dell'antica dottrina della collocazione delle immagini nei luoghi. Anche il grande studioso che lo osserva non le sa assolutamente nulla, tanto che ci ridecrive, come inventata dal suo paziente, una tecnica in cui manuali hanno riempito per secoli le biblioteche dell'Occidente. (Rossi, P., 2013, p 42).²⁰

¹⁹ Outra novidade é atribuída a Simónidas por Plutarco, que parece pensar ter sido ele o primeiro a relacionar os métodos da poesia com os da pintura, que Horácio mais tarde sintetizou na sua famosa frase *ut pictura poesis*. “Simónidas”, diz Plutarco, “chamou à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante; pois as acções registadas pelos artistas enquanto decorrem são descritas por palavras após a sua conclusão.” (Trad. nossa).

²⁰ Em S., a vivacidade das imagens parece mais espontânea que fabricada. Tem que ver com a sua capacidade de “sentir quer o sabor quer o peso de uma palavra”, de “não conseguir dissociar os sons das cores”, dada a inexistência, nele, de “uma separação nítida entre visão, audição, tacto e paladar.” Mas até o doente de Lurija deve, para recordar, “pôr em ordem as suas imagens”. Ele não sabe nada da arte da memória “ciceroniana”; não conhece minimamente a antiga doutrina da colocação de imagens em lugares. Mesmo o grande estudioso que o observa, dela sabe absolutamente nada, tanto que no-la redescobre, como se tivesse sido inventada por S., uma técnica cujos manuais, há séculos, vêm enchendo as bibliotecas do Ocidente. (Trad. nossa).

Numa época em que ler e escrever era apanágio de grupos restritos, o acesso aos documentos era difícil e os meios para os produzir eram escassos, a memória era um instrumento precioso e indispensável à aprendizagem, e a dita artificial acrescentava-lhe capacidades, à semelhança das que se adquirem pela prática regular de uma técnica, como a ginástica, o desenho ou a música. Cícero terá sobre isso concluído que a natureza se pode melhorar com a arte. Era uma qualidade de mérito reconhecido e admirados os que a usavam com mestria: Cícero, Séneca, Metrodoro ou, mais tarde, Sto. Agostinho, S. Tomás de Aquino, Petrarca e o seu “amigo que tinha uma memória inesgotável” (Rossi, P., 2013, p. 38),²¹ Pietro da Ravenna, Giordano Bruno, e outros, ora venerados ou santificados, ora condenados à fogueira ou ao anonimato, destacaram-se pela singularidade do seu talento e projectaram este saber muito para além de um simples artifício mnemónico ou de um virtuosismo patológico, como “Funes El Memorioso”, de Jorge Luis Borges, ou os casos clínicos descritos por Oliver Sacks, em “O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu”, e Aleksandr R. Lurija, em “O Caso do Homem que Memorizava Tudo”.

We think of memory feats which are recorded of the ancients, of how the elder Seneca, a teacher of rhetoric, could repeat two thousand names in the order in which they had been given; and when a class of two hundred students or more spoke each in turn a line of poetry, he could recite all the lines in reverse order, beginning from the last one said and going right back to the first. Or we remember that Augustine, also trained as a teacher of rhetoric, tells of a friend called Simplicius who could recite Virgil backwards. (Yates, 1999, p. 16).²²

2.1.2. IDADE MÉDIA

A queda do Império Romano no Ocidente e as Invasões Bárbaras deixaram intacto muito pouco do legado anterior e provocaram grandes transformações na organização territorial da Europa, e, consequentemente, no seu desenvolvimento sócio-cultural, em especial o científico, designadamente numa primeira fase.

A cisão com os pólos civilizacionais do Oriente, aliada à dispersão do conhecimento – apesar de quase exclusivamente consignado à discricionariedade dos poderes eclesiásticos, muitas vezes empenhados em ocultá-lo – veio dificultar, para além da

²¹ Trad. nossa.

²² Pensamos nos feitos da memória que foram registados pelos antigos, de como Séneca o Velho, um professor de retórica, era capaz de repetir dois mil nomes pela ordem em que lhe haviam sido ditos; e quando uma classe de duzentos ou mais estudantes declamavam, cada um na sua vez, um verso de poesia, ele conseguia recitá-los todos na ordem inversa, começando do último para o primeiro. Ou lembramo-nos que Sto. Agostinho, também habituado a ensinar retórica, fala de um amigo chamado Simplicius que recitava Virgílio da frente para trás. (Trad. nossa).

transmissão e troca continuadas de saberes, uma visão historiográfica uniforme e coerente de uma época ainda com muito por explicar.

O facto de uma fracção significativa da herança greco-romana ter ficado pelo caminho ou ter sido recuperada muito mais tarde – como aconteceu com a maior parte dos textos de Aristóteles, que só voltaria a ser lida dos sécs. XII/XIII em diante, por obséquio dos árabes – e a generalidade da literatura científica continuar escrita em grego, concorreram passivamente para uma certa tepidez intelectual característica da Alta Idade Média, não obstante o contributo incontornável de Galeno, conhecido mas nem sempre bem visto pelos poderes instituídos – colocou a medicina grega num plano tão elevado que ficou sem sucessores que se lhe comparassem, apesar da continuidade que souberam dar ao seu trabalho – e do génio de Sto. Agostinho (354-430), o grande construtor do edifício teológico cristão, que procurou conciliar Platão e Aristóteles sem conseguir esconder algumas incongruências, nomeadamente a respeito da memória, ou, mais concretamente, dos conceitos abstractos e do esquecimento.²³

A inexorável derrocada de Roma, em 476²⁴, foi dando lugar a uma sociedade predominantemente rural, subjugada pelo poder da força e oprimida pela religião, e ao abrandamento do progresso científico e artístico, à excepção daquele que pudesse servir os interesses da Igreja Católica e da vida monástica.

O desvanecimento da curiosidade sobre a memória, e da sua utilidade, foi-se acentuando, as tradições foram-se perdendo, mas a sua *arte* continuou a ser o fio de Ariadne para compreender a evolução do pensamento que lhe concerne, já que uma parte dos tratados clássicos subsistiu, ainda que fragmentada e confusa quanto a respectivas autorias.

In the barbarised world, the voices of the orators were silenced. People cannot meet together peacefully to listen to speeches when there is no security. Learning retreated into the monasteries and the art of memory for rhetorical purposes became unnecessary,

²³ Se as abstracções não provêm dos sentidos, terão então que existir em lugares recônditos da memória - Agostinho recorre a Platão para explicar o fenómeno e criar, segundo Tomás de Aquino, o conceito de *memória intelectual*, apesar de Aristóteles ter já distinguido os dois tipos de memória no sentido de preservar a doutrina da recordação, de Platão. (Mary Carruthers, *The Book of Memory*, p. 51). O esquecimento torna-se mais difícil de explicar – com a ideia de não recordar o esquecimento em si, mas uma sua imagem, Agostinho volta a tropeçar no problema anterior, na impossibilidade de obter uma imagem de algo nunca antes visto ou sentido, uma ausência, que, se por outro lado estivesse presente, tudo apagaria. (Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 54).

²⁴ Culminar de um processo de mais de um século de investidas sucessivas de povos do Norte contra o Império Romano, coincidente, no tempo, com a atribulada ascensão da Igreja de Roma através de múltiplas e incansáveis iniciativas diplomáticas.

though Quintilianist memorising of a prepared written page might still have been useful. (Yates, 1999, p. 53).²⁵

Martianus Capella (séc V), de Cartago, deixou à Idade Média “*Nuptiis Philologiae et Mercurii*”, uma descrição do antigo sistema de ensino baseado nas *Sete Artes Liberais* – Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Geometria, Música e Astronomia – em que aborda a memória artificial, a respeito da Retórica, sem se alongar no método e denotando uma certa deriva semântico-imagética, ou alegórica, em relação ao âmago da sua razão de ser; antes dele, Caius Julius Victor (séc. IV) escreveu *Ars Rhetorica*, atentando sobretudo em Cícero e Quintiliano, também ele *discreto* no que toca à técnica mnemónica, chegando a afirmar “não ver utilidade nos *lugares* e *imagens*, por muitos referidos, para a fixação de memórias”, afigurando-se-lhe de melhor arranjo a assimilação de textos palavra-por-palavra por processos mecânico-repetitivos (Yates, 1999, p.54); mas os autores que se lhes seguiram nos séculos imediatos, incluindo alguns ilustres Doutores da Igreja, foram esquecendo aquela prática clássica, deixando mesmo de a mencionar nas suas obras.

O diálogo entre Carlos Magno e Alcuíno de York, já no fim do séc. VIII, ilustra esse ocaso, quando, a convite do Imperador, o monge viaja para França para o apoiar na profunda reforma e generalização do ensino que pretende levar a cabo,²⁶ deixando desses encontros testemunho.

Charlemagne: What, now, are you to say about Memory, which I deem to be the noblest part of rhetoric?

Alcuin: What indeed unless I repeat the words of Marcus Tullius that 'Memory is the treasure-house of all things and unless it is made custodian of the thought-out things and words, we know that all the other parts of the orator, however distinguished they may be, will come to nothing'.

Charlemagne: Are there not other precepts which tell us how it can be obtained or increased.

Alcuin: We have no other precepts about it, except exercise in memorising, practice in writing, application to study, and the avoidance of drunkenness which does the greatest possible injury to all good studies. (W. S. Howell, *The Rhetoric of Charlemagne and Alcuin*, 1941, apud Frances Yates, 1999, p. 53).²⁷

²⁵ No mundo barbarizado as vozes dos oradores foram silenciadas. Não havia segurança para que as pessoas pudessem encontrar-se em paz para ouvir discursos. O ensino recolheu aos mosteiros e a arte da memória para fins retóricos tornou-se desnecessária, ainda que a memorização quintiliana de textos escritos pudesse ter sido útil. (Trad. nossa).

²⁶ Quase num sentido regressivo: voltar aos métodos pedagógicos clássicos, estendendo o sistema educativo a quantos quisessem aprender, contando não apenas com a chamada Escola Palatina (cujo conceito não é consensual) mas também, e fundamentalmente, com a rede institucional eclesástica.

²⁷ CM: Que podes agora dizer acerca da memória, que creio ser o elemento mais nobre da retórica? / AY: O quê, de facto, senão repetir-vos as palavras de Marco Túlio, que "A memória é a casa-forte de todas as

O aparente desconhecimento de *Rhetorica Ad Herennium*, por Alcuíno, e o desuso crescente da mnemotecnica arquitectónica, que também o atingiu, terão frustrado algumas expectativas imperiais, sem que disso alguém pudesse desconfiar; em contrapartida, constava das suas fontes *De Inventione*,²⁸ de Cícero, que lhe permitiu industrializar Carlos Magno acerca das Virtudes Cardeais aí descritas – Prudência, Justiça, Força e Temperança –, e da Memória, que, juntamente com a Inteligência e a Providência, integra a Prudência. Este retorno terá repercussões consideráveis na forma de encarar a memória na altura, em particular cerca de quatrocentos anos mais tarde.

Towards the end of the *De inventione*, Cicero defines virtue as 'a habit of mind in harmony with reason and the order of nature' a stoic definition of virtue. He then states that virtue has four parts, namely Prudence, Justice, Fortitude, and Temperance. Each of these four main virtues he subdivides into parts of their own. The following is his definition of Prudence and its parts:

Prudence is the knowledge of what is good, what is bad and what is neither good nor bad. Its parts are memory, intelligence, foresight (*memoria, intelligentia, providentia*). Memory is the faculty by which the mind recalls what has happened. Intelligence is the faculty by which it ascertains what is. Foresight is the faculty by which it is seen that something is going to occur before it occurs. (Cícero, *De Inventione*).

The definition by 'Tullius' of the three parts of Prudence is quoted by Albertus Magnus and Thomas Aquinas when discussing the virtues in their *Summae*. And the fact that 'Tullius' makes memory a part of Prudence was the main factor in their recommendation of the artificial memory. (Yates, 1999, p. 20).²⁹

A Idade Média irá operar uma transformação significativa na interpretação e utilização da arte da memória, adaptando-a à sua visão ainda dicotómica do mundo (apesar da Santíssima Trindade, da adoração dos santos ou do culto mariano, que só viria a consolidar-se no século XIII, tendo em Eva o seu contraponto durante muito tempo) e

coisas e, se não se tornar a guardiã das coisas e palavras pensadas, sabemos que todas as outras características do orador, por mais distintas que possam ser, cairão por terra.” / CM: Não há outras regras que nos digam como obtê-la ou melhorá-la? / AY: De todo, excepto decorar, escrever, estudar e evitar a embriaguez, que é o que mais prejudica todo o bom estudo. (Trad. nossa).

²⁸ Primeira e única parte concluída de uma ambiciosa obra dedicada à Retórica – *Rhetorici Libri* – que se subdivide em *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronunciatio*, vista sob uma perspectiva jurídico-política, fundada e fundamentada em e por sólidas noções morais e éticas.

²⁹ Para o fim de *De Inventione*, Cícero define virtude como “um hábito mental em harmonia com a razão e a ordem da natureza”, uma definição estoica de virtude. Depois afirma que a virtude é composta por quatro partes, nomeadamente Prudência, Justiça, Força e Temperança. Cada uma destas virtudes principais subdivide-se em si própria:

“Prudência é o conhecimento do que é bom, do que é mau e do que não é bom nem mau. As suas partes são memória, inteligência e providência (*memoria, intelligentia e providentia*). Memória é a faculdade segundo a qual a mente recorda o que aconteceu. Inteligência é a faculdade segundo a qual ela define o que acontece. Providência é a faculdade segundo a qual ela prevê o que vai acontecer, antes de ter acontecido.” (Cícero, *De Inventione*).

A definição de ‘Túlio’ das três partes da Prudência é citada por Alberto Magno e Tomás de Aquino quando discutem as virtudes nas suas *Summae*. E o facto de ‘Túlio’ ter feito da memória uma parte da Prudência foi a razão principal para a sua recomendação da memória artificial. (Trad. nossa).

recorrendo às imagens para fazer passar a sua mensagem religiosa, para não dizer impor uma concepção universal única e incontestável, servindo-se da linguagem que actua mais intensa e directamente sobre os sentidos (ou emoções), no caso, o visual – “de todos o mais apurado”.

A Prudência, enquanto virtude, era pretexto mais que suficiente para a reabilitação da memória, e a ilustração do Bem e do Mal corporificava a adopção de uma técnica (de matriz mnemónica) destinada a fixar e conservar as ideias que eram caras ao poder, sintetizando-as numa espécie de memória colectiva, através de representações pictóricas e escultóricas que davam vida às cenas da salvação e da condenação, do Paraíso e do Inferno, dos vícios e virtudes que a um ou outro conduziam, disseminadas pelas igrejas e catedrais, pelos palácios, pelos livros e um pouco por todo o lado.

Se tudo aconteceu em consequência da fragmentação e do esfumamento de uma cultura, de uma sociedade, ou em favor de uma reconformação de cariz teológico ou religioso não caberá aqui aprofundar, mas a latência prolongada de um saber que voltará a despertar (e com que fulgor) com a Escolástica Medieval, exponenciada por Alberto Magno e Tomás de Aquino, propiciava o sonho e a fantasia, fazendo antever mudanças que transcenderam o muito que se poderia esperar (não menosprezando a ciência do acaso).³⁰

Apoiada na Ética e não na Retórica, a arte da memória legitima-se e é guindada por Alberto Magno e Tomás de Aquino, no século XIII, a uma posição e dignidade há muito perdidas, agora ao serviço não só do estudo individual mas também da propagação da palavra sagrada através das *imagines agentes*, de acordo com uma leitura menos rígida dos antigos tratados de retórica ora acessíveis, o que se ficou a dever à regeneração da filosofia grega, especialmente a aristotélica,³¹ então introduzida na tessitura do discurso teológico com vista a uma racionalização da fé, ou a uma complementaridade entre esta e a razão, reveladoras da verdade de Deus.

The artificial memory has moved over from rhetoric to ethics. It is under memory as a part of Prudence that Albertus and Thomas treat of it; and this in itself, surely, is an indication that mediaeval artificial memory is not quite what we should call 'mnemotechnics', which, however useful at times, we should hesitate to class as a part of one of the cardinal virtues. [...]

³⁰ Quase como uma ruína, como a descreve Enrique Vila-Matas em “Doutor Pasavento”: “As ruínas remetem sempre para algo que não desapareceu de todo”. Aqui, lida no sentido de algo que convida à imaginação e à descoberta, à (re)construção do (ex) novo que sempre existiu, tão da memória como da arquitectura.

³¹ Entretanto restituída ao Ocidente pela mão dos muçulmanos, como foi referido, quer na forma original quer sob a de crítica, da qual se destacam Avicena (séc. XI) e Averróis (séc. XII).

We should therefore be on our guard against the assumption that when Albertus and Thomas so strongly advocate the exercise of 'artificial memory' as a part of Prudence, they are necessarily talking about what we should call a 'mnemotechnic'. They may mean, amongst other things, the imprinting on memory of images of virtues and vices, made vivid and striking in accordance with the classical rules, as 'memorial notes' to aid us in reaching Heaven and avoiding Hell. (Yates, 1999, pp. 57,60).³²

Como anões aos ombros dos gigantes que os antecederam, estes dois Doutores da Igreja deram corpo à metáfora de Bernardo de Chartres cerca de cem anos mais tarde e trouxeram ao seu tempo um novo olhar cuja abrangência ultrapassa largamente o tema em discussão, mas souberam reunir tão sabiamente o passado nas suas obras, num tão inabalável respeito pela memória, que esta veria readquiridos e aumentados o seu estatuto e protagonismo, renovada a sua arte por uma astuciosa espiritualização, e ver-se-ia a si própria popularizada pela profusa criação e divulgação imagética que essa inspiração impulsionou.

To sum up, it would seem that Thomas' rules are based on the places and images of the artificial memory, but that these have been transformed. The images chosen for their memorable quality in the Roman orator's art have been changed by mediaeval piety into 'corporeal similitudes' of 'subtle and spiritual intentions'. The place rules may also have been somewhat misunderstood. It seems that the mnemotechnical character of the place rules, chosen for their dissimilarity, clear lighting, in quiet districts, all with a view to helping memorisation, may not have been fully realised by either Albertus or Thomas. They interpret the place rules also in a devotional sense. And, particularly in Thomas, one gains the impression that the important thing is order. His corporeal similitudes would perhaps be arranged in a regular order, a 'natural' order, not according to the studied irregularity of the rules, the meaning of which – in the case of *solitudo-sollicitudo* – he has transformed with devotional intensity. (Yates, 1999, p. 76).³³

Pouco antes, Boncompagno da Signa (1170-1250), professor de Retórica (*ars dictaminis*) das Universidades de Bolonha e, mais tarde, de Pádua, escreveu *Rhetorica Novissima* em 1235, endeusando a disciplina, e a memória, enfatizando o seu carácter

³² A memória artificial deslocou-se da Retórica para a Ética. Alberto e Tomás tratam a memória como parte da Prudência; o que em si mesmo, certamente, indica que a memória artificial medieval não é propriamente aquilo a que deveríamos chamar “mnemónica”, que, embora útil por vezes, devemos hesitar em classificá-la como parte de uma virtude cardeal. [...]

Devemos, por isso, alguma reserva à ideia de que quando Alberto e Tomás defenderam tão fortemente o exercício da “memória artificial” como parte da Prudência, falavam necessariamente daquilo a que devemos chamar “mnemónica”. Deviam querer dizer, entre outras coisas, a impressão, na memória, de imagens de virtudes e vícios, tornadas intensas e impressivas de acordo com as regras clássicas, como “notas de memória” para nos ajudar a alcançar o Paraíso e a evitar o Inferno. (Trad. nossa).

³³ Resumindo, pareceria que as regras tomistas são baseadas em lugares e imagens da memória artificial, mas que estas terão sido alteradas. As imagens escolhidas pelas suas qualidades retentivas na arte oratória romana foram transformadas pela piedade medieval em “analogias corpóreas” com “subtis e espirituais intenções”. As regras para lugares podem, de algum modo, ter sido mal interpretadas. Parece que o seu carácter mnemónico, assente na diversidade, na boa iluminação, em sítios sossegados, tudo com vista a ajudar a memorização, não terá sido cabalmente entendido, tanto por Alberto como por Tomás. Eles interpretaram as regras para lugares num sentido também devocional. E, particularmente em Tomás, tem-se a impressão de que o que importa é a ordem. As suas “analogias corpóreas” seriam talvez organizadas segundo uma ordem regular, “natural”, em oposição à irregularidade estudada nas regras, cujo significado – no caso de *solitudo-sollicitudo* – ele alterou com intensidade devocional. (Trad. nossa).

místico, elevando-a a uma esfera quase sagrada, reflexo talvez de uma tendência reinante numa escola cuja importância era, naquela tradição, reconhecida por toda a Europa baixo-medieval. É tão difícil descortinar a sua influência nas *Summae* albertiana e tomista quanto acreditar que os seus autores a desconheciam, ou que esse texto escrito em *volgare* não tivesse estimulado a imaginação de muitos tratadistas modernos.

What becomes of the strikingly beautiful and strikingly hideous *imagines agentes* in such a memory? The immediately pre-scholastic memory of Boncompagno suggests an answer to this question, with its virtues and vices as 'memorial notes' through which we are to direct ourselves in the paths of remembrance, reminding of the ways to Heaven and to Hell. The *imagines agentes* would have been moralised into beautiful or hideous human figures as 'corporeal similitudes' of spiritual intentions of gaining Heaven or avoiding Hell, and memorised as ranged in order in some 'solemn' building. (Yates, 1999, p. 77).³⁴

Relevante, o impulso que as várias formas de expressão artística sofreram, alimento do espírito de muitas gentes (e do estômago de outras tantas), e que preencheu o imaginário de uma civilização, tendo a arquitectura como suporte (dir-se-ia: físico e mental), mas também os livros. A ascensão das imagens num mundo dominado pelas ideias e muitas vezes resistente ao encanto da poesia, à sedução da figura, à maleabilidade da metáfora, encontra a justificação escolástico-teológica em Tomás de Aquino, quando este diz que “as Escrituras falam de coisas espirituais a partir da semelhança com coisas corpóreas porque é natural ao Homem chegar à *intelligibilia* através da *sensibilia*, porque todo o nosso conhecimento começa nos sentidos.” (Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I, I, *Quaestio I, Articulus 9*, apud Yates, 1999, p. 78).³⁵

Esta complementaridade de registos que ele encontra nas Escrituras tornar-se-á corrente, devendo ser encarada nessa mesma medida – um discurso que completa outro, auxiliando a sua fixação na memória – e não necessariamente como um registo paralelo destinado apenas aos menos instruídos. As iluminuras consentem, pelo menos, a dúvida, mas, antes dos livros, a arquitectura:

The high Gothic cathedral, so E. Panofsky has suggested, resembles a scholastic summa in being arranged according to 'a system of homologous parts and parts of parts'. The extraordinary thought now arises that if Thomas Aquinas memorised his own *Summa* through 'corporeal similitudes' disposed on places following the order of its parts, the abstract Summa might be corporealised in memory into something like a Gothic cathedral

³⁴ O que resultou das extraordinariamente belas e terríficas *imagines agentes* numa tal memória? A memória pré-escolástica imediatamente anterior de Boncompagno sugere uma resposta a esta questão, com os seus vícios e virtudes como “notas de memória” através das quais é suposto orientarmo-nos nos trilhos da recordação, lembrando-nos dos caminhos para o Paraíso e para o Inferno. As *imagines agentes* terão sido moralizadas em belas ou horríveis figuras humanas como “imagens corpóreas” de intenções espirituais de alcançar o Paraíso ou evitar o Inferno, e moralizadas como postas por ordem no edifício “solene”. (Trad. nossa).

³⁵ Trad. nossa.

full of images on its ordered places. [...] On the walls of the Chapter House of the Dominican convent of Santa Maria Novella in Florence, there is a fourteenth-century fresco glorifying the wisdom and virtue of Thomas Aquinas [ilustração 5]. Thomas is seated on a throne surrounded by flying figures representing the three theological and the four cardinal virtues. To right and left of him sit saints and patriarchs and beneath his feet are the heretics whom he has crushed by his learning. (Yates, 1999, p. 79).³⁶



Ilustração 5 - O Triunfo de S. Tomás de Aquino, Florença, Andrea Bonaiuto, 1365-1367.

Uma cena idêntica à representada em Santa Maria Novella aparece num manuscrito ilustrado italiano do início do século XIV, confirmando a união entre o ensino clássico e o medieval, bem como o emprego reiterado de figuras com o peso simbólico decorrente da própria reverberação tautológica.

Um exemplo menos evidente será o dos desenhos esculpidos nos capitéis das colunas dos claustros conventuais, e eventualmente noutros elementos aí presentes, que, para lá da sua função decorativa, constituíam um tipo de escrita codificada que avivava a memória dos frades relativamente a certos cânticos ou orações mais extensos ou menos comuns que os praticados nas horas canónicas, uma graça providencial à disposição de quem dela necessitasse.

³⁶ A alta catedral gótica, como sugeriu E. Panovsky, remete para uma *summa* escolástica, estando organizada segundo “um sistema de partes homólogas e de partes de partes”. (Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 1951). Emerge agora a extraordinária ideia de que se Tomás de Aquino memorizasse a sua própria *Summa* através de “analogias corpóreas” dispostas em lugares segundo a sequência das suas partes, o seu resumo devia ser corporalizado na memória em algo como uma catedral gótica plena de imagens colocadas nos seus lugares ordenados. [...] Nos paramentos da Sala do Capítulo do convento dominicano de Santa Maria Novella, em Florença, está um fresco do século XIV a glorificar a sabedoria e a virtude de Tomás de Aquino. Ele está sentado num trono rodeado por figuras a voar que representam as três virtudes teológicas e as quatro virtudes cardeais. À esquerda e à direita dele sentam-se santos e patriarcas e aos seus pés estão os heréticos que ele esmagou com os seus ensinamentos. (Trad. nossa).

Passando aos livros, passa-se à importância e ao prestígio que tiveram neste período, pelo que continham no interior e pelo que simbolizavam: a memória de alguém, de uma época, de uma cultura, do mundo, eternizada no tempo, resistindo-lhe o que aos homens e aos monumentos era impossível, saltando gerações, acessível a todos – “aqui jaz a memória escrita, de modo mais permanente do que o que é concedido aos seres humanos.” (Draaisma, 2000, p. 32).³⁷ O cuidado e dedicação na sua manufactura indiciava a singularidade do que é concebido para durar, a exclusividade do que pertence aos eleitos, fazendo com que o livro se convertesse numa metáfora, talvez reflexa, da memória.

Calling Thomas’s memory a book was equally an expression of the high regard in which the book was held in the Middle Ages. It was books which enabled the peripatetic Thomas to fill his memory with what previous generations of thinkers had produced; it was books which gave the dictating Thomas the opportunity to set down what his own judgement had to add. Books stood the beginning and end of his memory. The fact that this memory finally itself became a metaphorical book, constantly filling and enriching itself, “as page added to page”, was a tribute not only to Thomas, but also to the book. (Draaisma, 2000, p. 32).³⁸

No entanto, adverte também Douwe Draaisma que o livro na Idade Média, como na Antiguidade, não era visto como uma alternativa à memória humana, mas como um instrumento de ajuda, citando o argumento de Mary Carruthers: “Enquanto, na nossa época, dizemos a nós mesmos, ‘Tenho de me lembrar disto até que possa escrevê-lo’, os nossos antepassados medievais pensavam, ‘Tenho de o escrever para que me possa lembrar melhor disto.’” (Draaisma, 2000, p. 33).³⁹

Data, aliás, desta altura um costume monástico responsável por uma nova metáfora para a memória: o estômago – a partir da visão de Ezequiel descrita no Velho Testamento, em que Deus, ao aparecer-lhe, lhe oferece de merenda um rolo escrito com lamentações, lutos e infortúnios com que o profeta se alimenta deliciado. Um hábito com repercussões muito recentes nas artes teatrais, sendo sabido que o actor Mário Viegas (1948-1996) mastigava e ingeria – comia, literalmente – os textos que lhe eram distribuídos para melhor, ou integral, interiorização das personagens e das suas falas, apesar de insuspeito de quaisquer devoções alheias ao seu exacto mister.

³⁷ Trad. nossa.

³⁸ Chamar livro à memória de Tomás é igualmente uma expressão do elevado apreço que o livro merecia na Idade Média. Foram os livros que permitiram ao peripatético Tomás pejar a memória com o que as anteriores gerações de pensadores produziram; foram os livros que deram ao *ditador* Tomás a oportunidade de registar o que o seu próprio juízo tinha a acrescentar. Os livros representaram o princípio e o fim da sua memória. O facto de ela se ter tornado num livro metafórico em permanente construção e enriquecimento, “como página sobre página”, foi um tributo não só a Tomás, mas também ao livro. (Trad. nossa).

³⁹ Trad. nossa.

Reading at meals were part of a tradition in which words were not only tasted but chewed upon: many medieval manuscripts contain initials which are being gnawed, chewed or bitten, as if to urge the reader on to sink his teeth into the text. (Draaisma, 2000, p. 34).⁴⁰

Paralelamente ao fascínio que girava à volta dos antigos códices dentro dos mosteiros e que fazia do livro alvo de quase veneração, com o decorrer dos anos (e dos séculos), com a transição do ensino de Teologia para as universidades, com a redução do seu formato, adaptado a uma fácil portabilidade e a funções de consulta que a disponibilidade de tempo foi condicionando, ele foi-se vulgarizando e integrando na vida dos homens, sujeitos à curiosidade natural sobre as coisas de Deus e da natureza, sem danos maiores quanto ao seu valor absoluto. A prová-lo, e à força do dever de concentração na matéria de estudo, pode destacar-se a obra-prima de Dante Alighieri como corolário ímpar da ordem universal medievla e de uma espacialidade que se lhe ajusta com rigor, numa aparente observação das regras do método.

That Dante's *Inferno* could be regarded as a kind of memory system for memorising, Hell and its punishments with striking images on orders of places, will come as a great shock, and I must leave it as a shock. It would take a whole book to work out the implications of such an approach to Dante's poem. It is by no means a crude approach, not an impossible one. If one thinks of the poem as based on orders of places in Hell, Purgatory, and Paradise, and as a cosmic order of places in which the spheres of Hell are the spheres of Heaven in reverse, it begins to appear as a summa of similitudes and exempla, ranged in order and set out upon the universe. And if one discovers that Prudence, under many diverse similitudes, is a leading symbolic theme of the poem, its three parts can be seen as *memoria*, remembering vices and their punishments in Hell, *intelligentia*, the use of the present for penitence and acquisition of virtue, and *providentia*, the looking forward to Heaven. In this interpretation, the principles of artificial memory, as understood in the Middle Ages, would stimulate the intense visualisation of many similitudes in the intense effort to hold in memory the scheme of salvation, and the complex network of virtues and vices and their rewards and punishments—the effect of a prudent man who uses memory as a part of Prudence.

The *Divine Comedy* would thus become the supreme example of the conversion of an abstract summa into a summa of similitudes and examples, with Memory as the converting power, the bridge between the abstraction and the image. [...] If one were to think of the Dantesque art of memory as a mystical art, attached to a mystical rhetoric, the images of Tullius would turn into poetic metaphors for spiritual things. Boncompagno, it may be recalled, stated in his mystical rhetoric that metaphor was invented in the Earthly Paradise. (Yates, 1999, p. 95).⁴¹

⁴⁰ Ler às refeições fazia parte de uma tradição em que as palavras não eram apenas saboreadas, mas seguidamente mastigadas: muitos manuscritos medievais continham iniciais que eram roídas, mastigadas, mordidas, como se o leitor fosse impelido a afundar os dentes no texto. (Trad. nossa).

⁴¹ Que o *Inferno* de Dante possa ser visto como uma espécie de sistema mnésico de memorização, o *Inferno* e os seus castigos como imagens impressivas ordenadas por lugares, surgirá como um grande choque, e devo deixá-lo como um choque. Seria necessário um livro inteiro para analisar uma tal abordagem ao poema de Dante. É, para todos os efeitos, uma abordagem grosseira, mas não impossível. Se se pensar no poema enquanto baseado em ordens de lugares no *Inferno*, Purgatório e Paraíso, e como uma ordem cósmica de lugares em que as esferas do *Inferno* são o reverso das esferas do Paraíso, começa a parecer-se com a summa de similitudes e exemplos, organizada e montada sobre o Universo. E se se descobrir que

Boncompagno da Signa prenunciava já a ascendência mística que a Renascença reservaria à memória artificial, ao mesmo tempo que, ao evocar o Paraíso Terrestre, convidava a arquitectura a permanecer na sua companhia (da memória), não fora a construção desse paraíso o seu desígnio primeiro (da arquitectura), inventada com a matéria da sua própria invenção (a metáfora).

2.1.3. IDADE MODERNA

Na transição para a Idade Moderna, Francesco Petrarca (1304-1374) é apontado como uma autoridade na arte da memória, tendo-a sempre cultivado e dela deixado marcas indeléveis na sua obra, como no inacabado “*Rerum Memorandarum Libri*”, onde as referências são manifestas, inspiradas na tradição albertiana e tomista, e as afinidades com “*Ammaestramenti degli Antichi*”, de Bartolomeu da San Concordio (1262-1347), não o são menos; noutros títulos, assomam entrelaçadas numa escrita dialógica em que as personagens divagam sobre vários temas e em que as descrições literárias tomam o lugar das imagens, tão fortes e intensas, cruas ou maravilhosas, detalhadas, pictóricas e visuais, como ditam as regras.

Le immagini visive “forti” sono costruite in funzione di una loro memorizzazione a lungo termine (come oggi si direbbe). A differenza delle altre, occasionali immagini, restano per sempre a portata di mano senza che ci sia bisogno, per esse, di porre in esercizio quella *reminiscentia* che deve attingere, «quasi sillogizzando», nel grande magazzino della memoria. Petrarca parla di «scrivere» ed «imprimere» nell'anima, di «note» che trattengono in esse le sentenze «quasi con uncini», di modo che la sentenza emerga spontaneamente, in modo stesso che il nome della medicina si associa subito, nei medici esperti, al nome della malattia. Non c'è bisogno di pensare che Petrarca abbia scritto una qualche *Ars memorativa* che è andata perduta. Non c'è neppure troppo di meravigliarsi per il fatto che una lunga, tenace tradizione (che inizia con Johannes Romberch nel 1520 e termina oltre alla metà del Settecento) abbia visto in Francesco Petrarca uno dei grandi maestri dell'arte della memoria. Frances Yates aveva perfettamente ragione: c'è un aspetto del Petrarca per il quale egli fu ammirato nell'età della memoria, ma che è stato totalmente dimenticato dai suoi studiosi moderni. (Rossi, 2013, P., pp.69-70).⁴²

a Prudência, sob as mais diversas analogias, é o tema simbólico fundamental do poema, as suas três partes podem ser vistas como *memoria*, lembrando os vícios e os seus castigos no Inferno, *intelligentia*, usando o presente para a penitência e aquisição das virtudes, e *providentia*, desejando o Paraíso. Nesta interpretação, os princípios da memória artificial, como entendidos na Idade Média, estimulariam a visualização intensa de muitas analogias no enorme esforço de guardar na memória a fórmula da salvação e a complexa relação de virtudes e vícios e das suas recompensas e castigos – o efeito do homem prudente que usa a memória como parte da Prudência.

A *Divina Comédia* seria assim o exemplo máximo da conversão de uma summa de analogias e exemplos, tendo a memória como poder conversivo, a ponte entre a abstracção e a imagem. [...] Se se pensasse na arte dantesca da memória como uma arte mística, ligada a uma retórica mística, as imagens de Túllo tornar-se-iam metáforas poéticas para as coisas do espírito. Boncompagno, deve recordar-se, afirmou na sua retórica mística que a metáfora fora inventada no Paraíso Terrestre. (Trad. nossa).

⁴² As imagens visuais “fortes” são construídas em função de uma sua memorização a longo prazo (como hoje se diria). Ao contrário das outras, imagens ocasionais, ficam para sempre ao alcance da mão sem que, para essas, seja necessário accionar aquela *reminiscentia* a que deve chegar, «quase sillogizando», no

Adianta ainda Paolo Rossi, numa longa nota a este respeito, percorrendo e citando “*Secretum*” e “*De remediis utriusque fortunae*”, do mesmo autor, as características que terão feito dele um estimado exemplo para os humanistas do *Quattrocento* (e não só). Concentra em si o gosto pela cultura clássica, o estudo aturado dos seus autores, o inelutável misticismo medieval, já atribulado por conflitos internos, mas também o olhar agudo e a palavra justa, aliados a um quase desassombro de uma espécie de razão que ainda mal se adivinhava – interesses partilhados com o Homem da Renascença, cuja irreprimível curiosidade científica e a confiança crescente no conhecimento levariam à sacração do Método Experimental dois séculos e meio mais tarde.

Riporre le sentenze nei penetranti della memoria; scrivere nell'anima; imprimere su di essa dei segni; la mente che ricorda piena d'immagini di cose; il rischio della follia che incombe sui seguaci dell'*ars memorativa*; i rimedi opposti dall'industria alla fragilità della natura: i numerosi riferimenti di questo tipo sono forse del tutto sufficienti a spiegare la nascita e la persistenza della tenace tradizione che vede nel Petrarca un grande maestro di arte della memoria. (Rossi, P., 2013, p. 90).⁴³

Pela mão de Petrarca, estava lançada a semente do Humanismo que iria influenciar as mentalidades do século XV, nomeadamente nos métodos de ensino, e pôr em marcha uma lenta revolução. A ele, outros se juntariam, destacando-se o escritor e poeta florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375), autor do célebre “*Decameron*”, seu discípulo tardio e admirador confesso de Dante – cabem em pouco mais de um século as ditas *três coroas* da literatura italiana.

O desenvolvimento da Filologia, de que Petrarca foi o principal obreiro, encorajou um renovado interesse pelos textos antigos e terá concorrido para a relevante *originalidade* renascentista, no sentido em que George Steiner⁴⁴ a entende: um regresso às origens, subentendido aliás na etimologia da palavra. Refere-se, o ensaísta, ao *arcaísmo* das

grande armazém da memória. Petrarca fala de «escrever» e «imprimir» na alma, «notas» que retenham em si a ideia «quase com ganchos», de modo a que ela aflore espontaneamente, do mesmo modo que o especialista associa imediatamente o nome do medicamento ao da doença. Não precisamos sequer de pensar que Petrarca tenha escrito uma qualquer *Ars memorativa* que acabou perdida. Nem mesmo maravilhamos-nos pelo facto de uma longa e tenaz tradição (que se inicia com Johannes Romberch em 1520 e termina para lá do meio de setecentos) ter visto em Francesco Petrarca um dos grandes mestres da *arte da memória*. Frances Yates tinha absoluta razão: há um aspecto de Petrarca pelo qual foi admirado na idade da memória, mas do qual foi inteiramente esquecido pelos seus estudiosos modernos. (Trad. nossa).

⁴³ Guardar as ideias no interior da memória; escrever na alma; imprimir sobre ela os signos; a mente que recorda plena de imagens de coisas; o risco da loucura que paira sobre os seguidores da *ars memorativa*; os remédios opostos pelo engenho à fragilidade da natureza: as numerosas referências deste tipo são provavelmente mais que suficientes para explicar a origem e persistência da tenaz tradição que vê em Petrarca um grande mestre da arte da memória. (Trad. nossa).

⁴⁴ Nascido em 1929, pensador e divulgador da cultura europeia, dedicou-se ao estudo da literatura comparada, da teoria da linguagem e da tradução e da filosofia da educação, temas sobre os quais publicou numerosos ensaios, sendo ainda de salientar a sua colaboração com prestigiados títulos da imprensa periódica internacional; ensinou nas mais distintas universidades europeias e norte-americanas; doutor *honoris causa* de inúmeras universidades, incluindo a de Lisboa (UL) – dir-se-ia, um mui digno discípulo contemporâneo de *l'Aretino*.

“invenções estéticas” e ao “pulsar de uma fonte distante” que transportam. Talvez também ajudados pela distância temporal indispensável à mecânica intrínseca da memória, um afastamento favorável à compreensão do passado e à sua inscrição na construção do futuro.

Essa característica marcante do Renascimento determinará uma insaciável revisitação das nascentes clássicas que terá levado à profusão de tratados acerca dos mais variados assuntos, designadamente o da *arte da memória*, recaindo sobre diversas tendências – dos mnemotécnicos quintilianianos aos inspirados na magia medieval, dos influenciados pelo hermetismo renascentista e pela transformação ocultista da arte aos baseados na lógica combinatória de Ramón Llull⁴⁵, dos com meras reminiscências medievais aos que seguiam a linha dominicana e assentavam na tradição escolástica. Os últimos prevalecendo sobre os demais e orçando na direcção mística e mágica que viria a dominar a perspectiva dos seus autores, sem abdicar dos saberes ancestrais que de uma ou de outra forma acolhiam.

Tendências que ecuménica e frequentemente se misturavam, sem se diluírem, nos textos mais representativos e com maior repercussão nos círculos intelectuais em que surgiram e nos que os continuaram, predominando umas em desfavor de outras, conforme os casos, mas concertadas na descoberta de uma chave da verdade última da realidade, da explicação da existência, através de um sistema relacional, de raiz mnemónica, integrador de todas as *artes*, enciclopédico. Método paragonável ao exercício da arquitectura, que parte amiúde da reinterpretação de conceitos essenciais e os reconfigura, segundo princípios geométricos (mais ou menos conscientes de uma geometria sagrada), numa combinação articulada de elementos de diferentes naturezas, numa incessante demanda de perfeição, de elevação espiritual, de aproximação ao divino, numa permanente (re)“invenção da roda”. E ser-se tanto mais tocado quanto mais perto se está do que está mais distante, será não tanto uma contingência mas antes uma probabilidade.

O falecido mestre Januário Godinho dizia que não há água pura da fonte. Concorde. Mas há o aproximar-nos da água pura da fonte. A Mitra [ilustração 6] está carregada de memórias. [...] Agora há memórias recentes, que têm a ver com uma superstição, há memórias que têm a ver com uma fé, tirando a palavra «convento». É um pouco mais profundo do que isso. É não ficar pelo lado aparente das coisas, é ir mais atrás e procurar

⁴⁵ Ramón Llull ou Raimundo Lúlio (1232-1315), filósofo, escritor, teólogo, lógico, místico e missionário laico maiorquino de cultura catalã; paladino dos valores cristãos, ficou conhecido por Doctor Inspiratus ou Doctor Illuminatus, não tendo obtido qualquer título oficial da Igreja por não possuir as ordens sacras; a fé e o anti-averroísmo valeram-lhe o cárcere e a própria morte; *Ars Magna*, a sua obra de referência, viu-se revivida pelos tratadistas modernos, depois de proscrita pela Sorbonne, em virtude das suspeitosas ligações do autor à alquimia, à astrologia e à magia.

o lado mais profundo das coisas. A minha formação e a de qualquer de nós, arquitectos, a isso obriga, por muito desatentos que estejamos. (Figueiredo, 2012, p. 56).

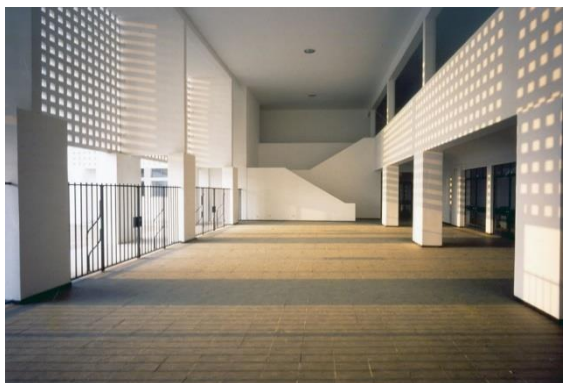


Ilustração 6 - Pólo da Mitra, Univ. de Évora, Vítor Figueiredo, 1995.

O papel crucial que a impressão mecânica com caracteres móveis teve na difusão da palavra escrita, a partir de meados do século XV, contribuiu decisivamente para o enriquecimento do ambiente cultural, pautado pela transversalidade de interesses e pela facilidade de acesso ao conhecimento que estimularam a explosão de talentos⁴⁶ a que aquele período assistiu.

Quella vasta produzione di trattati di *ars memorativa* alla quale si rifaceva la *Art of Memory* del D'Assigny, che non a caso veniva dedicata nel 1697 ai “giovani studenti di entrambe le università”, non era stata soltanto espressione di pedanteria grammaticale: in essa aveva trovato forma quel *panmetodismo* che, nel corso del Cinquecento, aveva contrassegnato tutta la cultura. La fisionomia, i temperamenti, le passioni, le proporzioni del corpo umano, il discorso, la poesia, l'osservazione della natura, l'arte del governare e quella militare: tutto venne in quell'età codificato e *ridotto in arte*. (Rossi, P., 1960, pp. 4-5).⁴⁷

Contudo, o género *mnemo-tratadístico* manteve-se na esteira dos seus antecedentes escolásticos até quase ao final de Quatrocentos, como nota Frances Yates, servindo-se dos exemplos de Ludovico da Pirano, Jacopo Ragone ou Matteo da Verona, cujos manuscritos se cingem à doutrina vigente, ou Paolo Rossi, quando fala dos tratados

⁴⁶ Talento enquanto qualidade daqueles que se interessam por diversas áreas ou disciplinas e nelas se distinguem, em oposição aos virtuosos, que concentram a sua energia no aperfeiçoamento das suas capacidades num domínio restrito ou numa única tarefa, numa *artesanía*. A liberdade inventiva, decorrente de uma memória relacional, do contraponto discursivo, da observação comparada, da transposição de conceitos, presente nos primeiros, contrasta com a reprodução sistemática de um exercício específico com que os outros perseguem a excelência.

⁴⁷ Aquela vasta produção de tratados de *ars memorativa*, na qual se apoiava a *Art of Memory* de D'Assigny, que não por acaso era dedicada, em 1697, aos “jovens estudantes de ambas as universidades”, não era apenas expressão de pedantismo gramatical (linguístico): nela tinha encontrado aquele *panmetodismo* que, ao longo do século XVI, havia marcado toda a cultura. A fisionomia, os temperamentos, as paixões, as proporções do corpo humano, o discurso, a poesia, a observação da natureza, a arte de governar e a militar: naquele período, tudo era codificado e *transformado em arte*. (Trad. nossa).

médico-filosóficos de inspiração aristotélica, alguns evocando Galeno, Avicena, Averróis ou Arnaldo de Vilanova⁴⁸, que respeitaram sempre os *mestres dominicanos*.

Só nos últimos vinte anos do século XV foram publicadas, em Veneza, duas obras de referência: “*Oratoriae artis epitoma*” (1482), de Jacobus Publicius, considerada a primeira edição impressa de um tratado de retórica, combina o método topológico com o simbólico, presta uma atenção especial às imagens que as muitas ilustrações atestam (alfabetos visuais, bestiários, árvores, escadas, esferas celestes ganham significados e dão forma à poesia e à prosa clássicas), indica novos caminhos sem se afastar da norma albertiano-tomista; “*Phoenix, sive artificiosa memoria*” (1491), de Pietro da Ravenna, jurista de espírito prático, escreveu o mais traduzido e conhecido livro sobre a memória da sua época, laicizou e popularizou a mnemotecnica apoiando-se nos antigos tratados – não terá sido em vão que Poggio Bracciolini⁴⁹ terá descoberto uma versão completa de “*Institutio Oratoria*”, de Quintiliano, em 1416, impressa em Roma em 1470.

A continuidade da tradição dominicana estende-se pelo século seguinte, com Johannes Romberch (1480-1532) e Cosmos Rosselius (†1578), frades dessa ordem que se propuseram espalhar a sua palavra em dois livros de pequeno formato recheados de pormenores e ilustrações: “*Congestorium artificiosae memoriae*” (1520) e “*Thesaurus artificiosae memoriae*” (1579), onde se reconhece a presença das sempiternas fontes (Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Alberto, Tomás e “*Rhetorica ad Herennium*”), o regresso às figuras arquitectónicas, celestes e simbólicas, aos alfabetos visuais e aos bestiários, a obsessão pela ordem, o fascínio pelas listas, a propensão enciclopédica, a paixão pelo mistério e a aspirada revelação mística – o *Aleph*, de Borges, o ponto para o qual tudo converge (ilustração 7).



Ilustração 7 – Começar, Sede Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros, 1968.

⁴⁸ Arnaldo de Vilanova (c.1238-1311) foi médico, alquimista, astrólogo, teólogo, conselheiro de reis e papas, e mestre da figura polémica e paradoxal de Ramón Llull. Este viria, logo após a sua morte, a obter a fama de mágico e a ver condenada à fogueira a sua obra religiosa pela Inquisição.

⁴⁹ Poggio Bracciolini (1380-1459), humanista e secretário papal toscano. O acesso às bibliotecas monásticas, de que beneficiava, levou-no à descoberta de vários títulos latinos então esquecidos: *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, *De Architectura*, de Vitruvio e *De Rerum Natura*, de Lucrécio, são alguns exemplos.

Entretanto reacendia-se a curiosidade pela lógica combinatória de Ramón Llull, pelo estudo da Cabala hebraica, pelos *ensinamentos do Antigo Egipto* expressos no “*Corpus Hermeticum*”, então atribuído a Hermes Trismegisto, fomentada por muitos e famosos pensadores da altura, acrescentando densidade e esoterismo a um sistema cada vez mais intrincado.

Nel corso del secolo XVI si verificano, in quel settore della cultura che qui ci interessa, due importanti fenomeni. Il primo è la diffusione in Inghilterra, in Germania, in Francia di quell'arte della *memoria locale* che aveva avuto, alla fine del Quattrocento, la sua più organica e completa trattazione nell'opera di Pietro da Ravenna. Il secondo è il contatto che venne a stabilirsi fra quella tradizione mnemotecnica che risale a Cicerone, a Quintiliano, alla *Rhetorica ad Herennium*, a Tommaso e l'altra, diversa tradizione di *logica combinatoria* che fa capo alle opere di Raimondo Lullo. (Rossi, P., 1960, p. 41).⁵⁰

A *arte llulliana* procurou reunir *todos os homens e credos*⁵¹ sob um único céu, oferecendo-lhes um instrumento comum para descobrirem o que sempre procuraram. Uma arte antiga (re)fundada nos nomes e atributos de Deus, sistematizada em abstrações geométricas e algébricas com significados simbólicos e até místicos, esquematizada em ilustrações diagramáticas lógico-combinatórias, abrangendo todos os saberes e concebida como método de investigação destinado aos “três poderes da alma (intelecto, vontade e memória).” (Yates, 1999, p.182).⁵² Uma arte que remete para si mesma, em que a memorização que importa é a dos seus próprios princípios, prescindindo das imagens que a natureza concede para se concentrar nas operações intercausais a que a sua prática obriga, embora a utilização de figuras e diagramas (muitos em forma de árvore) venha contrariar a regra e aproximá-la da *arte clássica*. As inúmeras designações que lhe atribuíram confirmam o interesse que suscitou a partir de meados do século XV e a quantidade de áreas e perspectivas que abarcava, deixando a quem chegasse a direcção a seguir – *lógico-enciclopedista* e, ao mesmo tempo, *metafísica*. (Rossi, P., 1960, p.45).

Da Lullo sino alla fine del Cinquecento e poi fino a Alsted e a Leibniz, resta ben salda la convinzione che l'*arte llulliana o cabala dei sapienti o ars aurea o combinatoria o scienza*

⁵⁰ No decurso do século XVI verificam-se, no sector cultural que aqui interessa, dois fenómenos importantes. O primeiro é a difusão em Inglaterra, na Alemanha, em França, daquela arte da *memória topológica* que tinha tido, no final de Quatrocentos, o seu mais orgânico e completo tratamento na obra de Pietro da Ravenna. O segundo é o contacto que viria a estabelecer-se entre aquela tradição mnemotécnica que remonta a Cícero, a Quintiliano, à *Rhetorica ad Herennium*, a Tomás e a outra, diferente tradição da *lógica combinatoria* que reporta à obra de Ramón Llull. (Trad. nossa).

⁵¹ Nomeadamente: cristãos, muçulmanos e judeus.

⁵² Trad. nossa.

generale costituisca la scoperta metafisica della trama ideale della realtà. (Rossi, P., 1960, p. 61).⁵³

Llull fez-se ouvir por muitas vozes, sobretudo humanistas, que contribuíram para a difusão da sua vasta obra, centrada na “*Ars Magna*”, e para a reabilitação do seu nome nos meandros académicos e eclesiásticos europeus, influenciando destacados pensadores quinhentistas e renomados fundadores das ciências modernas. Reverbera ainda no imaginário arquitectónico contemporâneo do Studio Weil, em Maiorca, de Daniel Libeskind (ilustrações 8 e 9), cuja geometria curva é assumidamente inspirada nas tabelas llullianas – de círculos concêntricos rotativos – e atravessada por duas escadas, numa talvez menos assumida representação do movimento do Homem ao encontro de Deus.



Ilustração 8 - Maqueta Studio Weil (planta), Daniel Libeskind. Ilustração 9 - Maqueta Studio Weil (fachada), Daniel Libeskind, 2003.

Porém, é no *Theatro* do filósofo renascentista italiano Giulio Camillo (1480-1544) que arquitectura e memória se (con)fundem, num edifício idealizado e construído por ele, que congrega todas as artes, ciências e religiões e pretende materializar *toda memória do mundo* através de um sistema arquitectónico-imagético-simbólico de genealogia clássica, ordenado e hierarquizado segundo os cânones lógico-enciclopedistas subjacentes ao espírito humanista e neoplatónico que seduziu uma generosa fatia da intelectualidade daquele tempo. Um “tudo em um” que inclui o código de acesso ao *santo dos santos*, cuja irrefutável ligação a Llull vai muito além da *espuma* ou da influência dos seus divulgadores,⁵⁴ tão caros a Camillo quanto inseparáveis da sua derradeira obra: “*L’Idea del Theatro*”.⁵⁵

⁵³ De Llullo até ao fim de Quinhentos e depois até Alsted e Leibniz, fica-se com a sólida convicção de que a *arte llulliana* ou *cabala dos sábios* ou *ars aurea* ou *combinatória* ou *ciência geral* constitui a descoberta metafísica da trama ideal da realidade. (Trad. nossa).

⁵⁴ Para citar apenas alguns: Nicolau de Cusa (1401-1464), Pico della Mirandola (1463-1494), Jacques Lefèvre d’Étaples (1455-1536), Bernard Lavineta (†1530), Cornelius Agrippa (1486-1535).

⁵⁵ *L’Idea del Theatro dello Eccellente Messer Giulio Camillo*, publicado em Veneza, em 1550, seis anos após a morte do seu autor. O livro terá sido escrito com a ajuda do escritor paduano Girolamo Muzio, a

La metafora del mondo come teatro ha una storia antica e avrà grande fortuna. Nel libro del Camillo l'impiego di quella metafora mostra, fino dal titolo, l'evidenza del passaggio dal piano della tecnica a quello dell'enciclopedismo: in quel teatro «*per lochi et imagini* devono essere disposti tutti quei luoghi che possono bastare a tenere a mente et a ministrare tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo.» (Rossi, P., 2013, p. 63).⁵⁶

Numa adaptação do preceituado por Vitruvio, em “*De Architectura*”, o Teatro de Camillo (ilustração 10) era integralmente construído em madeira sob a forma de anfiteatro, colocando o espectador, ou iniciado,⁵⁷ no centro do palco (inexistente), face ao auditório, que se desenvolvia em sete filas horizontais, subdivididas em sete sectores verticais por escadas ou coxias, existindo à frente de cada um uma coluna, chamando a cena os *sete pilares da sabedoria*, mencionados por Salomão no capítulo IX dos “*Provérbios*”, como aqueles em que repousa a Casa da Sabedoria, simbolizando as sete *Sephiroth* (emanações ou qualidades divinas da Árvore da Vida, deixando de fora as três mais elevadas, congruentes com a esfera de acção de Deus) e, através delas, a estabilidade eterna. A plateia, no lugar dos assentos, apresentava quarenta e nove *portas* (ou *portais*) – sete por cada fila e sete por cada sector, transpondo para as bancadas um tratamento similar ao proscénio vitruviano – onde eram apostas imagens com significados simbólicos, atrás das quais se suspeita pudessem esconder-se quarenta e nove câmaras, ou estantes, ou armários, ou contadores, que acolheriam outras imagens e textos respeitantes à sua categoria, cada qual ocupando uma posição, relativa a uma ordem taxonómica e hierárquica, numa representação enciclopedística do mundo de raiz heptagramática, diversa da de Llull, em que o nove era o diapasão do método. Já a matriz geométrica da planta do teatro era o dodecagrama, como advogavam as directrizes do tratado clássico. Ainda de acordo com os princípios gradativos vitruvianos, em que os lugares mais baixos ou próximos do palco estavam reservados ao público mais ilustre (os senadores ocupavam a orquestra) e os mais elevados e afastados ao mais humilde, Camillo coloca no primeiro degrau os sete *planetas*, *corporificados* pelos deuses romanos que lhes emprestaram os nomes ou com eles se identificavam, excepto ao centro, onde o Sol é representado por uma pirâmide (o triângulo, a trindade, os três mundos: supracelestial, celestial e inferior) e Apolo surge um degrau acima, associando

quem o terá ditado durante sete dias consecutivos pouco tempo antes de morrer, há quem diga que entregue a uma espécie de transe com origem nos rituais esotéricos que praticava.

⁵⁶ A metáfora do mundo como teatro tem uma história antiga e será bem sucedida. No livro de Camillo, o emprego daquela metáfora mostra, desde o título, a evidência da passagem do plano da técnica ao do enciclopedismo: naquele teatro «para *lugares e imagens* devem ser colocados todos os lugares necessários a ter em mente e a fornecer todos os conceitos humanos, todas as coisas do mundo inteiro». (Trad. nossa).

⁵⁷ Giulio Camillo considerava esta uma arte destinada apenas a alguns, cujas raras qualidades humanas permitiam aproximarem-se das intangíveis esferas divinas; não era já um exercício mundano de habilidade intelectual ao serviço dos que usavam a retórica, mas um método iniciático de ascensão espiritual e revelação dos mistérios mais invioláveis reservado ao colégio restrito que professava o culto.

a cada *planeta* um *sephirah* e um anjo ou arcanjo. Bancada a bancada, sucediam-se os diferentes estágios de formação do Universo e do Homem (ou os dias da Criação), no sentido de uma crescente complexidade e, simultaneamente, de uma essência “imaterial” do ser para a sua consubstanciação corpórea e subsequente compreensão, influenciados pela natureza de cada um dos *planetas* em que se apoiavam: no segundo degrau, o *Banquete* oferecido por Oceano a todos os deuses, fantasiado por Homero, simbolizando aqui as águas da sabedoria, anteriores à *matéria-prima*, de que emergiam os primeiros elementos nas suas formas mais puras; no terceiro degrau, a *Caverna* (homérica), em que as ninfas *entretenciam* os vários elementos entre o vaivém das abelhas, dando origem à *elementata* (simplificando: os *quatro elementos*, como compósitos ou secundários); no quarto degrau, as *Três Górgonas*, representando as três almas do Homem, recém-criado e ainda apenas *ser interior* – alma e inteligência, à semelhança de Deus; no quinto degrau, *Pasiphae com o Touro*, em que a atracção carnal da deusa pelo animal significa a junção da alma humana ao seu corpo; no sexto degrau, as *Sandálias de Mercúrio*, juntamente com outros ornamentos por ele usados para cumprir os desejos dos deuses, traduzem a capacidade que a *memória natural*⁶⁸ confere ao Homem para o desempenho das suas actividades primárias; no sétimo degrau, *Prometeu*, que roubou o fogo sagrado e transmitiu aos homens o conhecimento dos deuses, prefigura todas as artes e ciências, bem como a religião e a lei.⁶⁹

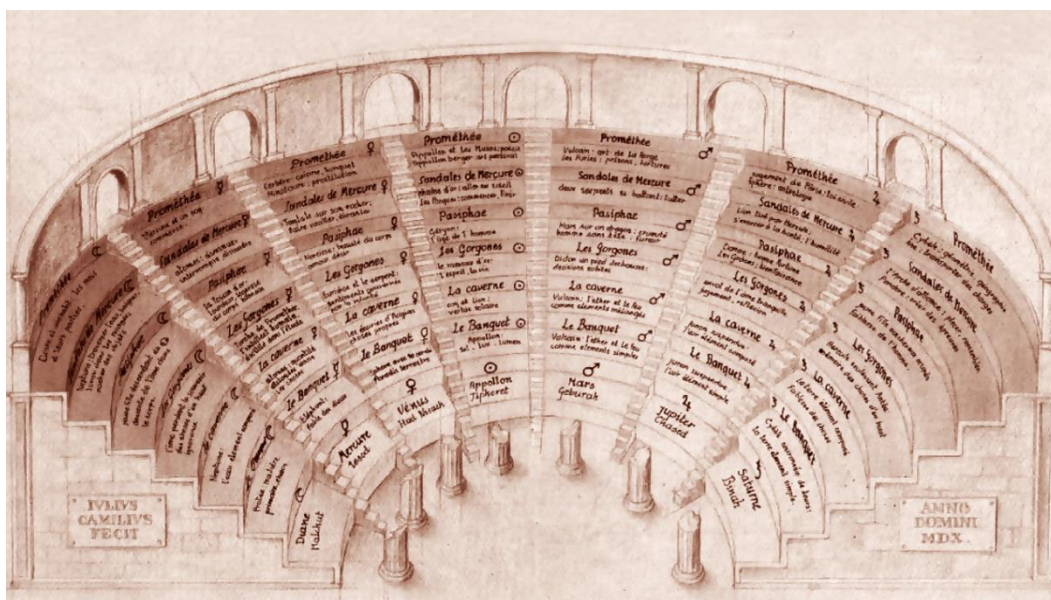


Ilustração 10 - Teatro da Memória, de Giulio Camillo, segundo Athanasius Kircher, séc. XVII.

⁶⁸ Próxima da hoje dita memória não-declarativa ou implícita, decorrente de uma aprendizagem pelo hábito que permite realizar acções e concretizar tarefas sem ter de as pensar, como respirar, andar, conduzir uma bicicleta, tocar um instrumento musical, etc.

⁶⁹ Para uma descrição mais extensa do *Theatro*, consultar *The Art of Memory*, de Frances Yates, pp. 136-147, de onde foi extraído o presente resumo.

He calls this theatre of his by many names, saying now that it is a built or constructed mind and soul, and now that it is a windowed one. He pretends that all things that the human mind can conceive and which we cannot see with the corporeal eye, after being collected together by diligent meditation may be expressed by certain corporeal signs in such a way that the beholder may at once perceive with his eyes everything that is otherwise hidden in the depths of the human mind. And it is because of this corporeal looking that he calls it a theatre. (Excerto de carta de Viglius a Erasmo de Roterdão, referindo-se a Giulio Camillo depois de se ter encontrado com ele em Veneza, por volta de 1532, apud Yates, 1999, p. 132).⁶⁰

Se cada um for, por alto, todos os que o precederam, Camillo não terá andado longe de o ter sido. Pensou tudo o que tinha já sido pensado, traçou sobre esse imaginário uma complicada teia de relações, construiu um edifício, espelho dessa mesma urdidura – mais que um edifício: uma máquina de pensar, ou mesmo um *deus ex-machina* – e mapeou-o com imagens que não poderiam ser outras, por fidelidade a uma ideia clara de rigor e harmonia. Crê-se que o possa ter confiado a Francisco I, rei de França, seu patrono, e à cura duns poucos predestinados – sendo certo que os seus últimos meses de vida, os passou em Milão, sob a protecção de Alfonso Davalos, *Marchese del Vasto*, governador daquela cidade, a quem terá prometido o segredo da sua invenção.

Também as imagens eram mais do que isso. A sua carga simbólica e mística transformava-as numa espécie de talismãs interiores quando absorvidas pela memória, passando aos homens os poderes mágicos que detinham e funcionando como veículo privilegiado para ascender ao divino através dos movimentos de ligação entre micro e macrocosmo, entre mundo inferior, celestial e supracelestial. O Homem bastava-se e dependia de si próprio para quanto se propusesse, até, chegar a Deus e aos anjos, assim dispusesse das ferramentas adequadas e de um espírito culto.

Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori che sono i bruti; tu potrai, secondo il tuo volere, rigenerarti nelle cose superiori che sono divine. (A voz de Deus nas palavras de Pico della Mirandola, 1486).⁶¹

⁶⁰ Ele atribui muitos nomes a este seu teatro, dizendo agora tratar-se de uma *mente e alma* construída, uma *mente e alma* fenestrada. Ele pretende que todas as coisas que a mente humana possa conceber e não possam ser vistas pelos olhos do corpo, depois de reunidas e conjugadas por diligente meditação, possam expressar-se através de determinados sinais corporais, de tal maneira que o espectador possa imediatamente apreender pela observação o que de outro modo permaneceria escondido nas profundezas da alma humana. E é por causa deste aspecto corpóreo que lhe chama teatro. (Trad. nossa).

⁶¹ Não te fiz nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, para que quase livre e soberano artífice de ti mesmo te modelasses e esculpisses na forma que tivesses decidido. Tu poderás degenerar nas coisas inferiores que são as bestiais; tu poderás, assim o queras, regenerar-te nas coisas superiores que são as divinas. (Trad. nossa).

O antropocentrismo de Pico della Mirandola, já presente em Marsilio Ficino⁶², ecoa no Teatro de Camillo, concertando as vozes de um imenso coro de antigos mestres com as dos que anunciavam as mais recentes *descobertas científicas* (como o heliocentrismo copernicano), sob a métrica da arte clássica, da retórica ciceroniana, do segredo alquímico e da doura magia. A *arte da memória* tornava-se *oculta*, mas expressava agora o seu lado inventivo com outra clareza. Aquele que Mary Carruthers descortinara muito antes, partindo da decomposição do termo latino *inventio* em invenção e inventário combinada com *intentio*, que identifica com uma pulsão subjacente à vontade, uma propensão, no sentido da atenção e da aplicação, e reclama como indissociável da mecânica e da lógica mnemónicas:

The Latin word *inventio* gave rise to two separate words in modern English. One is our word “invention”, meaning the “creation of something new” (or at least different). [...] We also speak of people having “inventive minds”, by which we mean that they have many “creative” ideas, and they are generally good at “making”, to use the Middle English synonym of “composition”.

The other modern English word derived from Latin *inventio* is “inventory”. This word refers to the storage of many diverse materials, but not to random storage. [...] Inventories must have an order. Inventoried materials are counted and placed in locations within an overall structure which allows any item to be retrieved easily and at once.

Inventio is the meaning of both these English words, and this observation points to a fundamental assumption about the nature of “creativity” in classical culture. Having “inventory” is a requirement for “invention”. Not only does this statement assume that one cannot create (“invent”) without a memory store (“inventory”) to invent from and with, but also assumes that one’s memory-store is effectively “inventoried”, that its matters are in readily-recovered “locations”. Some type of locational structure is a prerequisite for any inventive thinking at all. [...]

But more is involved than simply an emotional state associated with a memory. Latin *intentio*, derived from the verb *intendo*, refers to the attitudes, aims and inclinations of the person remembering, as well as to the state of physical and mental concentration required. It involves a kind of judgement, but one not that is simply rational. Memories are not tossed into storage at random, they “are put in” their “places” there, “colored” in ways that are partly personal, partly emotional, partly rational and mostly cultural. Without their coloration or “attitude”, *intentio*, which we give to the matters we know, we would have no inventory and therefore no place to put the matters we have experienced. (Carruthers, 1998, pp. 11,12,15).⁶³

⁶² Marsilio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirandola (1463-1494), dois dos mais notáveis pensadores humanistas neoplatónicos omnipresentes na obra de Camillo: Ficino traduziu inúmeras obras gregas e o “*Corpus Hermeticum*”, procurando sempre articular a filosofia grega e egípcia antigas com a teologia cristã; Pico, outro dotado de uma memória rara, segue a esteira de Ficino, *sacralizando* o Homem, conciliando saberes de várias origens e dando uma nova visibilidade à Cabala Hebraica. Partilhavam ambos o interesse pela Magia, pela Alquimia e pela Astronomia, embora Pico distinguisse esta da Astrologia divinatória, que rejeitava, por contradizer a sua tese sobre a liberdade do Homem.

⁶³ A palavra latina *inventio* deu origem a duas palavras distintas no Inglês Moderno. Uma é a palavra “invenção”, com o significado de “criação de algo novo” (ou, pelo menos, diferente). Também nos referimos

Ao recuar no tempo, a aparente evanescência de determinados conceitos renova-se. Arquitectura e memória tornam a unir-se, retomando uma ideia de construção, resultante de uma “invenção” só possível porque se esteia na arrumação ordenada de imagens nos lugares que lhes são devidos, na articulação destas entre si e do seu uso como matéria e instrumento do pensamento e da imaginação. Como refere Carruthers, “a memória não é ela mesma invenção, mas uma máquina para realizar as tarefas da invenção”, (1998, p. 22)⁶⁴ a tal *machina* à disposição dos *masiones*⁶⁵ (mações, construtores, arquitectos), usada para erguer as paredes e a cobertura do *edifício*, seja ele filosófico, teológico, literário, arquitectónico ou outro, fatalmente assente numa fundação (“inventário”), que o Teatro de Camillo fielmente representa. O Homem da Renascença é também o construtor ou arquitecto que concebe e executa, à imagem de Deus (o Supremo Arquitecto), como aliás foi criado.

Paul uses his architectural metaphor as a trope for invention, not for storage. Liking himself to a builder, he says he had laid a foundation - a foundation which can only be Christ - upon which others are invited to build in their own way. From the beginning of Christianity, the architecture trope is associated with invention in the sense of "discovery", as well as in the sense of "inventory". The foundation which Paul has laid acts as a device that enables the inventions of others. This may seem a minor point in this text, but it acquired major significance later on as exegetical scholars elaborated this "foundation" for meditational compositions of their own, invited to do so by St. Paul himself. (Carruthers, 1998, pp. 17-18).⁶⁶

a pessoas com “mentes inventivas” querendo dizer que têm muitas ideias “criativas” e que se destacam a “fazer”, para usar o sinónimo de “composição” do Inglês Médio.

A outra palavra do Inglês Moderno derivada da latina *inventio* é “inventário”. Esta palavra refere-se ao armazenamento dos mais diversos materiais, mas não ao acaso. Os inventários obedecem a uma ordem. Os materiais inventariados são contados e colocados em lugares respeitando uma estrutura geral que permite recuperar qualquer elemento imediatamente.

Inventio é o significado destes dois termos ingleses e esta observação conduz a um pressuposto fundamental acerca da natureza da “criatividade” na cultura clássica. A existência do “inventário” é um requisito da “invenção”. Esta afirmação não só assume que não se pode criar (“inventar”) sem um arquivo mnésico (“inventário”) a partir de e com o qual se inventa, mas também que esse arquivo é efectivamente “inventariado”, que as suas coisas estão em lugares de rápido acesso. Um qualquer tipo de estrutura de localização é um pré-requisito para qualquer pensamento inventivo.

Mas há algo mais associado à memória, para além de um mero estado emocional. *Intentio*, do Latim, derivado do verbo *intendo*, refere-se a atitudes, objectivos, inclinações de quem recorda, bem como ao estado físico e mental de concentração exigido. Envolve uma espécie de juízo ou ponderação, mas não apenas racional. As memórias não são atiradas à toa para um arquivo, são lá “arrumadas” nos seus “lugares”, “coloridas” de modo em parte pessoal, em parte emocional, em parte racional e sobretudo cultural. Sem a sua “coloração” ou atitude, a *intentio* que atribuímos àquilo que conhecemos, não teríamos inventário e, como tal, não teríamos lugar onde pôr as coisas que experimentámos. (Trad. nossa)

⁶⁴ Trad. nossa.

⁶⁵ Termo usado por Isidoro de Sevilha, que o fez derivar de *machina*, segundo Mary Carruthers (1998, p. 22).

⁶⁶ Paulo usa a sua metáfora arquitectural como tropo para invenção, não para armazenamento. Comparando-se com um construtor, diz ter disposto a fundação – fundação que só pode ser Cristo – sobre a qual outros são convidados a construir à sua maneira. Desde o início do Cristianismo o tropo arquitectura está associado à invenção, no sentido da “descoberta”, bem como no sentido do “inventário”. A fundação que Paulo deixou funciona como um instrumento que permite a invenção de outros. Pode parecer uma questão menor neste texto, mas adquiriu maior significado mais tarde quando os escolásticos exegetas elaboraram sobre esta “fundação” para as suas composições meditativas, convidados a fazê-lo pelo próprio S. Paulo. (Trad. nossa).

Os múltiplos recentramentos conceptuais introduzidos por Giulio Camillo na sua *Idea* conduziram a uma reformulação de perspectiva sobre o fenómeno da memória artificial que viria a chamar a atenção dos seus coetâneos e a influenciar a visão dos que, depois dele, incorreram no mesmo tema. A projecção e a fama obtidas, a par da controvérsia que não conseguiu evitar, advêm do passo adiante que deu relativamente às possibilidades de uma *arte* que se alimenta das suas próprias raízes e evolui sob o signo “construção”, no que de ontológico, religioso, místico, mágico e profundo ele contém, e que tão naturalmente se ajusta à metáfora arquitectural, e que tão naturalmente Martin Heidegger (1889-1976) explanou através da genealogia da linguagem em “Bauen Wohnen Denken”, associando o verbo construir (bauen) a habitar e a ser, por partilharem a mesma raiz no Alemão/Inglês Antigo. (Heidegger, 1971).

Non più considerata uno strumento passivo del pensiero, un serbatoio di informazioni utili a costruire i discorsi, la memoria assume il valore di uno strumento gnoseologico attivo, capace di generare sempre nuove informazioni sulla base di quelle già presenti.

La parola *inventio*, che nel greco retorico ciceroniano aveva significato semplicemente il «reperimento» degli argomenti, assume ora un senso più moderno con una forte connotazione creativa. (Massarenti, 03 Mai. 2015).⁶⁷

Apoiado nesta premissa e servindo-se mais ou menos das mesmas fontes de Camillo, Giordano Bruno (1548-1600) desenvolveu praticamente uma nova doutrina, que ocupou grande parte da vida e condenou à morte o frade dominicano nascido em Nola, perto de Nápoles. Interessou-se desde cedo pela arte da memória e, após um percurso formativo convencional, que lhe assegurasse o estudo e o acesso aos livros e o defendesse, pelo hábito e pela condição, das contrariedades a que ficavam sujeitos os livres pensadores da altura, dedicou-se à construção de um sistema mnemónico que convocou novamente antigos saberes e velhos mestres, sem trair o espírito do seu tempo, e reuniu religião e magia numa constante procura da unidade primordial, impelido pela fé inabalável num universo, num Deus e num amor infinitos, sistema que permanece ainda aquém da sua cabal compreensão.

Apesar das diferenças entre ambos excederem amplamente as afinidades, desde logo as que se referem aos contextos geográfico e temporal das suas vidas, Giordano Bruno continuou, em certa medida, o trabalho de Camillo, reforçando o vigor do discurso, elevando os níveis de abstracção e complexidade, aprofundando a ligação ao sagrado

⁶⁷ Não mais considerada um instrumento passivo do pensamento, um reservatório de informações úteis à construção do discurso, a memória assume o valor de um instrumento gnoseológico activo, capaz de gerar sempre novas informações sobre a base das já presentes.

A palavra *inventio*, que no grego retórico de Cícero significava apenas “encontrar” ideias, assume agora um sentido mais moderno com uma forte conotação criativa. (Trad. nossa). (Anexo A).

e, ao mesmo tempo, o carácter místico e mágico, não só das imagens como do método, o qual se tornou numa obsessão em si mesmo.

Bruno works from the same Hermetic principles [as Camillo]. If man's *mens* is divine, then the divine organisation of the universe is within it, and an art which reproduces the divine organisation in memory will tap the powers of the cosmos, which are in man himself.

When the contents of memory are unified there will begin to appear within the psyche (so this Hermetic memory artist believes) the vision of the One beyond the multiplicity of appearances. (Yates, 1999, p. 254).⁶⁸

A heterodoxia religiosa, a imersão ocultista, alguma reserva humanística e a inclinação naturalista reflectem-se na obra, que se confunde com a vida, do filósofo nolano, centrada no valor da imaginação, na matriz hermética, no significado dos números e das letras, no estudo dos astros, na leitura dos símbolos, na transcendência das imagens, nas possibilidades combinatórias, no poder da magia, e fixada em dominar o método, respeitar a ordem, seguir os sinais, estabelecer as relações, decifrar o *segredo* de um universo dinâmico em que o *motor imóvel* de Aristóteles parece começar a tremer.

Em “*De Umbris Idearum*” (1582), primeiro de cinco títulos seleccionados por Frances Yates como os mais relevantes, Bruno revisita Llull e divide os círculos concêntricos, que passam a ser cinco, em trinta casas diferentes, também elas subdivididas em cinco, atribuindo uma imagem a cada uma delas, combinando as cento e cinquenta imagens de cada círculo entre si e obtendo um número *astronómico* de significados – e não apenas pela presença das entidades celestes que ocupam o anel central, *mola principal* deste mecanismo. Seguem-se cento e cinquenta elementos das classes vegetal, animal e mineral, numa representação do mundo inferior, cento e cinquenta adjetivos, cento e cinquenta disciplinas ou actividades humanas e, por último, os seus *inventores*. Estas as cinco ordens presentes, organizadas em trinta categorias respectivas (número recorrente neste autor), interligadas por associações lógicas, com a figura de Simónidas a *fechar o círculo*, numa premonitória alusão a *East Coker*, de T. S. Eliot – “In my beginning is my end... In my end is my beginning.” (Eliot, 2004, pp. 38-52).⁶⁹

Nos outros quatro títulos, Bruno volta às regras da *arte clássica da memória*, da descrição dos lugares e das imagens, trocando-lhes a ordem, rebaptizando as noções, elaborando exaustivamente sobre tais imagens – as suas raízes, os seus criadores, a

⁶⁸ Bruno parte dos mesmos princípios herméticos [de Camillo]. Se a *mens* dos homens é divina, então ela contém a organização divina do Universo, e uma arte que reproduz a organização divina na memória dará acesso aos poderes cósmicos, imanentes ao próprio homem.

Reunidos os conteúdos da memória, revelar-se-á na psique (como acredita este hermético artista da memória) a visão da Unidade para lá da multiplicidade de aparências. (Trad. nossa).

⁶⁹ No meu começo está o meu fim... No meu fim está o meu começo. (Trad. Gualter Cunha).

sua energia simbólica, as suas faculdades encantatórias, os seus atributos divinos – e aludindo à sua aplicabilidade e conjugabilidade relativamente ao sistema lógico-combinatório do primeiro, sem comprometer a individualidade de cada um dos tratados.

Como se de um único livro se tratasse, a sua obra persegue obstinadamente o apuramento do método através do aprofundamento da compreensão dos instrumentos da disciplina, sustentada num sincretismo militante e numa abrangência sensorial que comportam novas dimensões; regressa às fontes menosprezando a retórica, recorda a relação entre a pintura e a poesia, juntando filósofos, poetas e pintores, à (média) luz do argumento do pouco por ele amado Aristóteles de que “pensar é especular com imagens”, procura nelas, nos reflexos e nas sombras o estímulo inventivo, indispensável à inteligibilidade do mundo, dispersa-se nos assuntos e nos interesses para convergir no Uno. Navega num mar de contradições, que só o são para quem as não viveu.

Whence philosophers are in some ways painters and poets; poets are painters and philosophers; painters are philosophers and poets. Whence true poets, true painters, and true philosophers seek one another out and admire one another.

For there is no philosopher who does not mould and paint; whence that saying is not to be feared 'to understand is to speculate with images', and the understanding 'either is the fantasy or does not exist without it'. (Yates, 1999, p. 253).⁷⁰

O enquadramento deste entrelaçar de diferentes ofícios projecta-se nas revisões simbólico-iconográficas das fantasias de Circe, em “*Cantus Circaeus*”, ou da mitologia clássica descrita, explicada e sublimada em “*Sigillus Sigillorum*”⁷¹ e acrescentada por “*Lampas Triginta Statuarum*”, louvando num a pintura de Zeuxis e no outro a estatuária de Fídias, mas também da mais antiga referência desta *arte*: a arquitectura, em “*De Imaginum, Signorum et Idearum Compositione*”, última obra de que Giordano Bruno pôde acompanhar a publicação e que completa a lista das cinco inicialmente citadas.

In association with the art of memory in this first part of *Images* Bruno presents an architectural memory system of terrible complexity. By an 'architectural' system I mean that this is a system using sequences of memory rooms in each of which memory images are to be placed. The architectural form is, of course, the most normal form of the classical art of memory but Bruno is using it in a highly abnormal way in which the distribution of the memory rooms is involved with magical geometry and the system is worked from above by celestial mechanics. There are twentyfour 'atria' or rooms each divided into nine memory places with images on them. These 'atria' with their nine divisions are illustrated

⁷⁰ “Donde, filósofos são de alguma forma pintores e poetas; poetas são pintores e filósofos; pintores são filósofos e poetas. Donde, verdadeiros poetas, verdadeiros pintores e verdadeiros filósofos procuram-se e admiram-se mutuamente.” (G. Bruno, in *Triginta Sigilli*)

Pois não há nenhum filósofo que não modele ou pinte; dito isto, não deverá rezeir-se que “pensar é especular com imagens” e que o pensamento “é também fantasia ou não existirá sem ela”. (Trad. nossa).

⁷¹ Obra publicada em conjunto com “*Ars reminiscendi*” “*Triginta Sigilli*” e “*Explicatio Triginta Sigillorum*”, em que a primeira secção corresponde à reedição de “*Cantus Circaeus*”.

in diagrammatical form on pages of the text. There are also fifteen 'fields' in the system, each divided into nine places; and thirty 'cubicles', which bring the system within range of the 'thirty' obsession. (Yates, 1999, p. 295).⁷²

Aqui, como na generalidade dos seus escritos, para lá do desígnio enciclopédico, ressalta a marca de uma época e o eco de todas as suas fontes, que procurou articular sob o primado da “invenção” e de um método subordinado ao *amor*, à *arte*, à *mathesis* e à *magia*, de onde emanam as regras para a construção e interpretação das imagens – matéria-prima do pensamento e chave das *portas do Céu*. A memória é o mecanismo que procede à ligação/cominação dessas imagens, bem como ao preenchimento dos vazios que elas apresentam e que a visão, só por si, não alcança; um entendimento decorrente de uma experiência de repetição e reflexão, de *analogia e afinidade*,⁷³ em que a esfera sensorial parece sobrepor-se às restantes.

Sobre a arrumação desse *puzzle*, talvez deixar suspensa a ideia da presença velada do acaso, conceito avesso à noção de um método concebido para atingir um fim predefinido ou, no mínimo, para limitar a dispersão e conduzir o raciocínio na direcção desse objectivo – por consequência, omissa no discurso de Bruno –, mas difícil de excluir do funcionamento da mente humana, sujeita a um alargado conjunto de factores, circunstâncias e outras variáveis. Já quanto ao preenchimento das imagens, ele processa-se sobretudo na memória, dado que a apreensão do real pelos sentidos representa apenas uma parcela menor na leitura do mundo, sem que isso dilua a influência da tal esfera sensorial, não se movesse a memória no campo das afinidades.

The images in our mind are extraordinarily rich. We can tell if something is liquid or solid, heavy or light, dead or alive. But the information we work from is poor — a distorted, two-dimensional transmission with entire spots missing. So the mind fills in most of the picture. You can get a sense of this from brain-anatomy studies. If visual sensations were primarily received rather than constructed by the brain, you'd expect that most of the fibres going to the brain's primary visual cortex would come from the retina. Instead, scientists have found that only twenty per cent do; eighty per cent come downward from regions of the brain governing functions like memory. Richard Gregory, a prominent

⁷² Associada à arte da memória, nesta primeira parte de *Imagens* [referência a “*Imaginum...*”], Bruno apresenta um sistema mnemónico-arquitectónico terrivelmente complexo. Por “arquitectónico” quero dizer que é um sistema que usa sequências de salas e imagens mnésicas a colocar em cada uma delas. A forma arquitectónica é, naturalmente, a mais comum das da arte clássica da memória, mas Bruno usa-a de modo particularmente inusitado, em que a distribuição das salas implica uma geometria mágica e o sistema é superiormente activado pela mecânica celestial. Existem vinte e quatro “*atria*”, ou salas, cada uma dividida em nove lugares mnésicos com imagens apostas. Estes “*atria*”, com as suas nove divisões, são ilustrados diagramaticamente nas páginas do livro. O sistema comporta ainda quinze “campos”, cada um dividido em nove espaços; e trinta “cubículos”, incluindo o sistema na *área de influência* da obsessão pelo “trinta”. (Trad. nossa).

⁷³ No sentido dado por Maria Filomena Molder em “Símbolo, Analogia e Afinidade” (ed. Vendaval, 2010), a partir de um texto de Walter Benjamin intitulado “Analogia e Afinidade” (1919) e atentando, em especial, ao que concerne a estas últimas. Sumariamente, e deixando por ora de lado o símbolo, a analogia assenta na razão e pode traduzir-se em palavras, enquanto a afinidade procede dos sentidos e padece de uma inefabilidade praticamente intransponível.

British neuropsychologist, estimates that visual perception is more than ninety per cent memory and less than ten per cent sensory nerve signals. (Gawande, 30 Jun. 2008).⁷⁴

Giordano Bruno deixou também muitos espaços em branco nada fáceis de preencher, designadamente pelos que nasceram depois da consolidação da Revolução Científica, para não dizer das Luzes, e que não viveram os tempos conturbados do *Cinquecento*, em que era necessário vivê-los para os compreender, pois muito do que se passava, passava-se longe da vista da maioria dos homens. Por imperativo de sobrevivência, da própria natureza da *arte* ou da sua abordagem pedagógica, ou mero livre-arbítrio, o filósofo mostrou-se parco em explicações, apesar de prolífico no seu legado, tendo contribuído para o aparecimento de sociedades secretas, como a Irmandade Rosacruz e a Maçonaria, e influenciado o desenvolvimento do pensamento e do método científicos a que o século XVII assistiu (Bacon, Descartes, Locke, Newton, Leibniz, para citar os que dispensam apresentações) e que esteve na génese do Iluminismo, a que Frances Yates terá chamado *Iluminismo Rosacruziano*.

It was the mediaeval art of memory, with its religious and ethical associations, which Bruno transformed into his occult systems which seem to me to have, possibly, a triple historical relevance. They may be developing Renaissance occult memory in the direction of secret societies. They certainly still contain the full Renaissance artistic and imaginative power. They presage the part to be played by the art of memory and Lullism in the growth of scientific method. But no historical net, no examination of trends or influences, no psychological analysis, may ever quite serve to catch or to identify this extraordinary man, Giordano Bruno, the Magus of Memory. (Yates, 1999, pp. 306-307).⁷⁵

Justa aqui uma referência ao papel de Pierre de La Ramée (1515-1572), a favor da mesma causa (a do método), que passa ao lado do fenómeno ocultista e de, por isso, ter merecido a atenção de reformistas, iconoclastas e europeus do norte em geral, a quem, por temperamento, proselitismo ou ignorância, a devoção imagética, o universo estético e a estesia a ele associada de uma certa cultura meridional, comove pouco e

⁷⁴ As imagens na nossa mente são extraordinariamente ricas. Nós podemos dizer se uma coisa é líquida ou sólida, pesada ou leve, viva ou morta. Mas a informação a partir da qual ajuizamos é pobre – uma distorcida transmissão bidimensional, com espaços inteiros em branco. É a mente que preenche uma parte significativa da imagem. Pode ter-se essa noção a partir de estudos anatómicos do cérebro. Se as sensações visuais fossem recebidas directamente, em vez de construídas pelo cérebro, seria de esperar que a maior parte das fibras activadoras do cortex visual primário viessem da retina. Todavia, os cientistas descobriram que apenas vinte por cento delas vêm; oitenta por cento derivam de regiões cerebrais que gerem funções como a memória. Richard Gregory, um proeminente neuropsicólogo britânico, estima que a percepção visual é mais de noventa por cento memória e menos de dez por cento impulsos nervosos sensoriais. (Trad. nossa)

⁷⁵ Foi a arte da memória medieval, com as suas associações religiosas e éticas, que Bruno transformou nos seus sistemas ocultistas, que me parecem ter, possivelmente, uma tripla relevância histórica. Terão desenvolvido a memória ocultista do Renascimento na direcção das sociedades secretas. Continuam certamente a possuir a inteira energia artística e imaginativa renascentista. Antevêem o papel da arte da memória e do Iluminismo na evolução do método científico. Mas não há encadeamento histórico, análise de correntes ou influências, ou estudo psicológico, que possa alguma vez alcançar ou definir este homem extraordinário, Giordano Bruno, o Mago da Memória. (Trad. nossa).

menos convém às tendências racionalistas e aos objectivos político-religiosos que os orientam. O filósofo calvinista francês corta definitivamente com a tradição escolástico-aristotélica, seguida séculos a fio, e com o sistema de lugares e imagens, que vem da fundação do método, para defender uma doutrina baseada em Quintiliano e na lógica combinatória llullista segundo os princípios de uma dialéctica concernente à linguagem e à razão, descartando regras artificiais impostas que, para ele, comprometem a espontaneidade e naturalidade do pensamento (racionalista) fabricado pela mente humana.

Alla metà del Cinquecento, Pietro Ramo distacca la memoria della retorica (alla quale apparteneva per tradizione antichissima) e la trasforma in una delle parti o elementi costitutivi della dialettica o nuova logica. Il metodo esercita una funzione classificatoria. La logica è una topica universale. Il problema del metodo si identifica con quello della memoria.

Non si trattava però di un semplice innesto. L'immaginazione veniva espunta «non solo dai processi mnemonici, ma, più in generale, dai processi apprensivi della mente». Attraverso quella complicata operazione la memoria veniva *distaccata dalla fantasia e assorbita nella logica*, quasi divorata da essa. Per questa via (che implica una condanna delle «immagini emozionanti» e delle analogie) si sarebbe consumato il sacrificio del «primato del vedere» e si sarebbe posto fine per sempre alla tesi della «superiorità delle immagini» nella cultura.

Giordano Bruno tenta invano di trapiantare in Inghilterra la sua *logica fantastica*. Il suo insuccesso e il grande successo del ramismo nei paesi protestanti dispesero forse anche dal fatto che i ramisti eliminavano dalla memoria l'immaginazione, fornivano «una specie di iconoclastia interiore corrispondente all'iconoclastia esterna», davano mano a una sorta di grande, collettiva rimozione delle immagini dalla cultura. (Rossi, P., 2013, p. 51).⁷⁶

Ainda assim, seria justamente em Inglaterra que o ocultismo voltaria à ribalta na personagem do hermetista e cabalista inglês Robert Fludd (1574-1637), cuja notoriedade terá ficado a dever-se, não tanto à novidade ou alcance filosófico da sua obra, aliás bastante convencional no que toca à arte memorativa, mas antes ao fôlego e à expressão artística com que tratou o tema em “*Utriusque cosmi maioris scilicet et*

⁷⁶ Em meados de Quinhentos, Pierre de La Ramée separa a memória da Retórica (a que pertencia por antiquíssima tradição) e transforma-a numa das partes ou elementos constitutivos da Dialéctica ou Nova Lógica. O método exerce uma função classificatória. A Lógica é uma tópica universal. O problema do método identifica-se com o da memória.

Não se tratava sequer de um simples enxerto. A imaginação era removida «não só dos processos mnemónicos, mas, mais genericamente, dos processos apreensivos da mente». Através daquela complicada operação, a memória *destacava-se da fantasia e era absorvida pela Lógica*, quase devorada por ela. Por esta via (que implica uma condenação das «imagens emocionantes» e das analogias) seria consumado o sacrifício do «primado da visão» e pôr-se-ia termo para sempre à tese da «superioridade das imagens» na cultura.

Giordano Bruno tenta, em vão, introduzir em Inglaterra a sua *lógica fantástica*. O seu insucesso e o grande sucesso do Ramismo nos países protestantes propagaram-se talvez também pelo facto de que os ramistas eliminavam a imaginação da memória, atribuíam «uma espécie de iconoclastia interior correspondente à iconoclastia exterior», apoiavam uma espécie de grande, colectiva remoção das imagens da cultura. (Trad. nossa).

minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia” publicado em 1617, em Oppenheim - Frankfurt.

Concluído o seu MA (Master of Arts) no St. John's College, em Oxford, Fludd estudou Medicina, tendo mais tarde ingressado no Royal College of Physicians de Londres, ultrapassadas as dificuldades geradas pelas suas posições *académicas* e *científicas* – da indisfarçável atracção pela deriva teórica e prática de Paracelso⁷⁷ em desfavor da tradição galénico-escolástica dominante às suas putativas ligações rosacrucianas, à teosofia, à astrologia, à magia, à alquimia, à geomancia e outras *ciências ocultas*, que lhe causaram acesas controvérsias com os arautos da *modernidade* do século XVII.

Nem os seus interesses nem as suas ideias se destacam substancialmente do que era hábito nos seus pares, com quem coincidia na indecifrababilidade dos seus textos, mas, para além da qualidade artística das gravuras com que ilustrava os seus trabalhos, ainda hoje merecedora da admiração de quem as observa e da preferência de quem as continua a usar como corpo gráfico de comunicação, a recuperação da metáfora teatral servirá aqui de desculpa à sua inclusão, tanto mais que o teatro que lhe terá servido de modelo à representação do mundo terá sido o famoso Globe Theatre (ilustração 11), palco de muitas das peças de William Shakespeare. Ao dividir a sua *arte* em dois ramos distintos, duas únicas artes possíveis – *ars rotunda* e *ars quadrata*⁷⁸ –, Fludd considera a primeira superior à segunda, admitindo a esta facilidades, e é nela que inscreve o teatro (dos edifícios, o que entende ser melhor exemplo⁷⁹), usando o Globe por já existir, por não ser uma invenção, e desse modo corresponder com mais acerto e propriedade ao princípio da *ars quadrata*, onde cabem as coisas corpóreas.

⁷⁷ Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), conhecido por Paracelso, nasceu na Suíça, correu a Europa, foi médico, alquimista e filósofo, figura maior do naturalismo renascentista alemão, formou-se em Viena e Ferrara, revolucionou a Medicina e a química médica, criticou Avicena, Galeno e os escolásticos, demarcou-se do aristotelismo, qual ele fosse, pendendo para o agostinianismo luterano e para o misticismo, defendendo a experiência como condição indispensável à reflexão teórica; envolto em polémica e mistério, tanto na vida como na morte, serviu de modelo à melhor literatura do século XX, integrando o elenco de *Bommarzo*, de Manuel Mujica Láinez ou inspirando, entre outras, a personagem central de *A Obra ao Negro*, de Marguerite Yourcenar.

⁷⁸ Na primeira cabem as sombras, os deuses, os anjos, as imagens celestes, mágicas, talismânicas – mundo natural, concebido pela imaginação; na segunda cabem as coisas corpóreas, terrenas, as imagens dos objectos, das acções – mundo artificial, baseado nos quatro elementos.

⁷⁹ A haver uma tópica fluddiana, o firmamento seria o lugar-comum da *ars rotunda* e o teatro, o da *ars quadrata*.

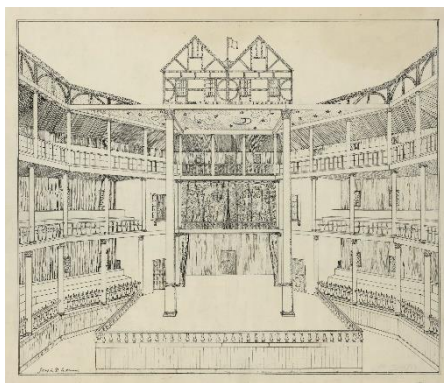


Ilustração 11 - Globe Theatre, reconstrução de Joseph Q. Adams, séc. XIX.

“I call a theatre (a place in which) all actions of words, of sentences, of particulars of a speech or of subjects are shown, *as in a public theatre in which comedies and tragedies are acted.*” (Robert Fludd, “*Utriusque cosmi...*”, apud Yates, 1999, p. 331).⁸⁰

Como em Bruno (“*De imaginum...*”), as imagens da arte quadrada devem ascender ao Céu, activando-se por relação orgânica com os astros; como em Camillo, o palco (do *Globe*) é o espaço da *acção* adaptado à sua visão do universo, conservando do original, do qual apenas restam relatos posteriores ao seu desaparecimento, a estrutura cénica nuclear: a forma quadrangular é definida pelos muros frontal e laterais, evocativos de uma construção castrense ou, pelo menos, palaciana, com cinco aberturas ao fundo em dois planos diferentes (cinco lugares-memória – cinco era o número favorito de Fludd), a que se opõem cinco colunas lançadas já perto da orquestra com bases de geometria desigual – hexagonal, ao centro, circular, nos extremos, quadrada, entre umas e outra – a que os respectivos fustes, presume-se, corresponderiam; além das três portas ao nível do palco e das outras duas um piso acima, projecta-se uma sacada, ou *bay window*, ao centro do terraço ameado com a inscrição *Theatrum Orbi*;⁸¹ as portas e colunas estavam pintadas com cinco cores diferentes, estabelecendo-se uma relação cromática entre elas. De acordo com as suposições de Frances Yates, um desenho que se replicaria vinte e quatro vezes: uma representação diurna (luminosa, nascente) e outra nocturna (obscura, poente) por cada signo do zodíaco seria inscrita no *lugar-comum* da *ars rotunda*, ligando microcosmo e macrocosmo, espírito (divino) e corpo (terreno), introduzindo ainda os ciclos temporais (dia/noite) relacionando-os com as revoluções celestes.

⁸⁰ Chamo teatro a (o lugar em que) todas as acções de palavras, de frases, de detalhes de um discurso ou de matérias são reveladas, *como num teatro público onde comédias e tragédias são representadas.* (Trad. nossa).

⁸¹ Frances Yates deduz tratar-se de um «teatro para o mundo» (*Theatrum Orbi*) em oposição ao possível “teatro do mundo” (*Theatrum Orbis*), optando pela intencionalidade do caso dativo e pela improbabilidade da confusão com o caso genitivo, reforçando a tese da existência de mais do que um edifício no sistema.

A aparente ausência do *mundo superior* no Teatro de Fludd é ilusória. Apesar de omissa na gravura, ele cobre o palco, na projecção aproximada do seu perímetro, sob a forma de uma tela tendida, desde o fundo até ao encontro com as colunas, reproduzindo o espaço sideral, onde figuram o Zodíaco, os planetas e os quatro elementos, como no Globe, ou como na página do seu tratado que antecede a ilustração do Teatro e que se lhe sobrepõe ao fechar-se o livro. Esta representação da abóbada celeste era usualmente designada “*the heavens*” (os Céus) ou, por vezes, “*the shadow*” (a sombra).

Das muitas lucubrações em que se perde Frances Yates acerca da razoabilidade do Globe enquanto modelo adoptado ou da interpretação semiótico-filosófica fluddiana, releve-se talvez a ligação entre o teatro de Shakespeare e o teatro clássico vitruviano, condensando nesta hipótese uma explicação tentadora pela simplicidade com que é apresentada, e quase encantadora pela magia que encerra, insinuando igualmente a espiral da História, a que Giambattista Vico⁸² viria a dar forma um século mais tarde, e a recorrência da memória, que, à semelhança daquela, se *repete* e se reinventa a cada passo de modo diverso.

It is very interesting to realise how closely the Globe comes out as an adaptation of Vitruvius. If this plan is compared with the Palladian plan of the Vitruvian theatre [ilustração 12] it can be seen that both plans have to solve the problem of placing a stage and a stage building in relation to a circle, and they solve it in much the same way. Except that the Globe seats its audience in superimposed galleries and the Globe has a multilevel stage. Also the hexagonal outline of the Globe enables it to get in a square, which is just not obtainable within the circle of the Vitruvian theatre plan. This square is highly significant, for it relates the Shakespearean theatre to the temple and the church. In his third book on temples, Vitruvius describes how the figure of a man with extended arms and legs fits exactly into a square or a circle. In the Italian Renaissance, this Vitruvian image of Man within the square or the circle became the favourite expression of the relation of the microcosm to the macrocosm, or, as Rudolf Wittkower puts it, 'invigorated by the Christian belief that Man as the image of God embodied the harmonies of the Universe, the Vitruvian figure inscribed in a square and a circle became a symbol of the mathematical sympathy between microcosm and macrocosm. How could the relation of Man to God be better expressed... than by building the house of God in accordance with the fundamental geometry of square and circle?' This was the preoccupation of all the great Renaissance architects. And it was evidently the preoccupation of the designers of the Globe Theatre. (Yates, 1999, p. 359).⁸³

⁸² Giambattista Vico (1668-1744), filósofo napolitano e jurista de (auto)formação, interessou-se em particular por Retórica, Filologia e História; neoplatonista tardio e contra-corrente, admirou Platão, Tácito, Bacon, polemizou acerca de Descartes, Espinoza, Locke e, através da sua obra de referência, *Scienza Nuova*, influenciou Goethe, Comte, Marx, entre outros, sobretudo pela sua concepção histórico-antropológica do Homem, da civilização e das sociedades.

⁸³ É muito interessante perceber como o Globe se apresenta como uma adaptação de Vitruvio. Se se comparar esta planta com a de Palladio, do teatro vitruviano (Teatro Olímpico), pode ver-se que ambos tiveram que resolver o problema da implantação e da construção de um palco relativamente a um círculo, e eles resolveram-no de modo bastante semelhante. Salvo o Globe sentar o público em galerias (ou camarotes) sobrepostas e ter um palco com vários níveis. Também o perímetro hexagonal do Globe lhe permite receber um quadrado, o que é impossível no círculo da planta do teatro vitruviano. Este quadrado



Ilustração 12 - Teatro Olimpico, Vicenza, Andrea Palladio, 1580-1585.

Saltando as considerações geométricas e matemáticas indiciadoras da transposição das regras vitruvianas operada na concepção e construção do Globe, valerá uma última nota sobre a natureza e a disposição dos vários elementos que constituem o palco: atentando nos três níveis do alçado que se ergue ao fundo, um primeiro piso com três entradas onde se desenrola a maior parte da acção (mundo subcelestial), encimado por um segundo piso atterraçado com duas entradas e um compartimento projectado com duas pequenas janelas, a *bay window*, porventura reservado a cenas de carácter mais particular ou espiritual (mundo celestial) e um terceiro piso invisível, escondido pelos Céus, interdito a uma gigantesca maioria (mundo supracelestial), acrescentados pela orientação nascente do palco, confirmada pelos pontos cardeais assinalados na tela que lhe serve de cobertura, torna-se difícil não reconhecer a carga religiosa e a analogia templar de todo o cenário. Como se o Teatro aproximasse a Religião das massas, como se a Igreja e o Teatro não tivessem funções distintas mas a mesma missão, a lembrar a frase de Laurie Anderson, ainda que de uma perspectiva diferente, “One world, one operating system!”.⁸⁴

tem especial significado, pois associa o teatro shakespeariano ao templo e à igreja. No seu terceiro livro sobre templos, Vitruvio descreve a forma como a figura de um homem de pernas e braços estendidos cabe exactamente dentro de um quadrado ou de um círculo. No Renascimento Italiano, esta imagem vitruviana do Homem dentro do quadrado ou do círculo tornou-se a expressão favorita da relação do microcosmo com o macrocosmo ou, como Rudolph Wittkower expõe, “reforçada pela crença cristã de que o Homem enquanto imagem de Deus encarnava as harmonias do universo, a figura vitruviana inscrita no quadrado e no círculo transformou-se no símbolo da solidariedade matemática entre microcosmo e macrocosmo. Como poderia a relação do Homem com Deus expressar-se melhor... senão construindo a casa de Deus de acordo com a geometria fundamental do quadrado e do círculo?” Esta era a preocupação dos grandes arquitectos renascentistas. E era evidentemente a preocupação dos projectistas do Globe Theatre. (Trad. nossa).

⁸⁴ Contextualizando: “You know what I really like about cyberspace? The rumours. Such as the recent so called fact that the Vatican had been bought out by Microsoft... One world, one operating system!” (Sabem do que é que eu gosto mesmo no ciberespaço? Dos rumores. Como o recente alegado facto de o Vaticano

Fica assim para trás uma época de contradições, repartida ao mesmo tempo pela dúvida e pela religião, pelo misticismo e pelo racionalismo, pela novidade e pela tradição, que conviviam e se debatiam no íntimo de cada cabeça pensante, mas sujeitas aos condicionalismos fixados pelos vários poderes, inclusivamente o do ensino, comprometido com o eclesiástico, cuja reduzida margem de manobra obrigava à obediência às convenções por si definidas, sobretudo em pleno Grande Cisma. Uma época em que coexistiram as personalidades mais díspares (de Ficino, Pico, Camillo, Paracelso, Bruno e Fludd a Copérnico, Erasmo, Bacon, Galileu, Kepler e Descartes), em que a maior parte delas se confrontou com os limites impostos ao seu raio de acção, terá levado a uma evolução e divulgação lentas do conhecimento científico (como é hoje entendido), fosse pelas inibições que esses limites causavam, fosse pela forma dissimulada como se processava a difusão desse conhecimento, frequentemente em círculos fechados e discretos, por transmissão oral ou esotérico-iniciática. Uma época dominada pela diversidade, pela fantasia e pelo mistério, em que as ciências não se distinguiram umas das outras e em que os seus representantes se expressavam em várias delas e se dividiam entre si em diversas facções, foi em boa medida responsável pelo florescimento do Iluminismo, com o inestimável contributo da obsessão ocultista pela sistematização, pela catalogação e pela ordem, que forneceu ao racionalismo o seu principal instrumento de trabalho: o método. Só mais tarde se viria a assistir à clara segmentação das ciências, actualmente menos consensual.

[...] fra i testi di *ars praedicandi* o di *ars memoriae* del Trecento e del Quattrocento e i testi di Bruno e del Camillo esiste una incolmabile differenza: a uno strumento concepito in vista di finalità pratiche e mondane, nel ambito della retorica, si è sostituita, dopo l'incontro con la tradizione del lullismo, la ricerca di una cifra che consenta di penetrare i segreti ultimi della realtà, di ampliare smisuratamente le possibilità del uomo. Non diversamente, inserendo la dottrina degli aiuti della memoria nel quadro di una dottrina del metodo o della logica, o richiamandosi alla *catena* e all'*arbor scientiarum*, Ramo, Bacone e Cartesio muteranno profondamente il senso dei problemi tradizionali. (Rossi, P., 1960, p. XII).⁸⁵

Após o lançamento de uma das primeiras pedras de um *proto-racionalismo dialéctico*⁸⁶ por Pierre de La Ramée, desviando a memória da Retórica para a Lógica e para o

ter sido comprado pela Microsoft... Um mundo, um sistema operativo!" – Trad. nossa), in The Nerve Bible, espectáculo exibido em Portugal integrado no programa "Lisboa94 – Capital Europeia da Cultura".

⁸⁵ [...] entre os textos de *ars praedicandi* ou de *ars memoriae* de Trezentos ou de Quatrocentos e os textos de Bruno e de Camillo existe uma diferença insuperável: um instrumento concebido com vista a finalidades práticas e mundanas, no âmbito da Retórica, é substituído, depois do encontro com a tradição do lullismo, pela procura de um código que permita penetrar nos segredos últimos da realidade, de ampliar desmesuradamente as possibilidades do homem. Igualmente, inserindo a doutrina das ajudas da memória no quadro de uma doutrina do método e da lógica, ou recorrendo à *catena* ou a *arbor scientiarum*, de La Ramée, Bacon e Descartes mudarão profundamente o sentido dos problemas tradicionais. (Trad. nossa).

⁸⁶ Em sentido muito lato e, apesar do "proto", sem ligações ao Racionalismo de Gaston Bachelard, a não ser as que se queiram estabelecer livremente e sob responsabilidade de cada um.

Método, terá sido Francis Bacon (1561-1626) a dar forma e solidez a essa construção, continuada por Descartes (1596-1650) e por Leibniz (1646-1716).

É sob a mesma visão da «absorção da doutrina das ajudas mnemónicas pelos quadros mais gerais da Lógica e da doutrina do método» (Rossi, P., 1960, p. 142),⁸⁷ identificando o problema do método com o da memória, no sentido de uma função classificativa e enciclopédica, respeitante a questões mais delicadas e complexas que as de uma simples técnica retórica, que Bacon tomará a cargo a edificação das suas teorias, apesar do muito que os separava. Desde logo, a sua oposição ao Iluminismo (fonte de ignorância baseada no associacionismo do desconhecido), a que reconhecia no entanto o mérito de um sistema universal aplicável às ciências, radicado na Lógica e de linguagem apelativa, para não falar da *arbor scientiarum*, ou do seu interesse pelas imagens e signos, com que idealizava chegar a uma língua comum. Profundo conhecedor da arte da memória nas suas várias vertentes, rosacruziano de formação e exposto às tumultuosas controvérsias intelectuais do seu tempo, Bacon procurou delinear fronteiras entre as várias ciências, agrupá-las por espécies e, concentrando-se nas naturais, estudá-las segundo o método lógico-dedutivo e acreditando poder conhecer e controlar o que era passível de o ser pela experiência. O “*Novum Organum*”⁸⁸ dá início à Revolução Científica, trocando o ocultismo, a magia, e a *infalibilidade* dos antigos postulados pela dúvida e pelo saber empírico, mas preservando a arte da memória no que toca à ordem, à combinatória e à sua relação com os signos ou *caracteres reais*, e ao valor destes no exercício da comunicação. Princípios abordados em obras anteriores e sumarizados nas quatro secções denominadas *artes intellectuales*, contidas na Lógica: *a) encontra o que procurou (arte da pesquisa ou da invenção); b) ajuíza o que encontrou (arte do exame ou do juízo); c) retém o que ajuizou (arte da conservação ou da memória); d) transmite o que reteve (arte da elocução ou da comunicação)*. (Francis Bacon, *Advancement of Learning*, apud Rossi, P., 1960, p. 161).

⁸⁹

No seu entender, para compreender um mundo complexo e confuso era necessário ordená-lo, a memória o meio para o conseguir e a escrita a ferramenta principal para a ajudar na elaboração das célebres *tabelas* (antigos *loci* adaptados a listas de uma *topica*, de séries regradas de *lugares-comuns*), na formulação indutiva e na concepção de uma *scientia universalis* que falasse uma mesma língua.

⁸⁷ Trad. nossa.

⁸⁸ Obra de referência de Francis Bacon, publicada em 1620.

⁸⁹ Trad. nossa.

A insistência numa nova linguagem partia da reserva em relação à escrita convencional, susceptível a múltiplas ambiguidades e nuances interpretativas, e da confiança que lhe inspiravam as imagens, os hieróglifos e os ideogramas ou *caracteres reais* pela precisão conceptual e pela aproximação do significante ao significado, sendo mais uma vez evidentes as ligações directas à *ars memoriae*.

There is indeed in Aubrey's life of Bacon one of the few evidences of the actual design of a building for use in 'local memory'. [John] Aubrey says that in one of the galleries in Bacon's house [ilustração 13], Gorhambury, there were painted glass windows 'and every pane with several figures of beast, bird and flower: perhaps his Lordship might use them as topiques for locall use'. (Yates, 1999, p. 370).⁹⁰



Ilustração 13 - Old Gorhambury House, Sir Nicholas Bacon, 1568.

A demanda frustrada de Bacon por uma ciência das ciências e por uma linguagem universal teve muitos seguidores e cambiantes, enquanto a sua apreensão face à impossibilidade e à insignificância da palavra se estendeu à literatura contemporânea numa enviesada analogia com a cultura da rejeição desvelada pelo estudo de Vila-Matas sobre a arte do Não, em “Bartleby & Companhia”:

O Rimbaud que, tendo visionado novas línguas, tinha de encerrar a sua imaginação, quase o sentimos quando Virgílio no final da sua vida [em “A Morte de Virgílio”, de Hermann Broch] descobre que penetrar no conhecimento para além de todo o conhecimento é tarefa reservada a potências que nos escapam, a uma força de expressão que deixaria muito para trás qualquer expressão terrena, que para trás deixaria também uma linguagem que deveria estar mais para além da maleza das vozes e de toda a língua terrena, uma linguagem que seria mais que música, uma linguagem que permitiria aos olhos a unidade cognitiva. Virgílio dá a impressão de estar a pensar numa língua ainda não encontrada, talvez inatingível («escrever é tentar saber o que escreveríamos se escrevêssemos», dizia Marguerite Duras), pois falta uma vida sem fim para reter um único e pobre segundo da memória, uma vida sem fim para lançar um

⁹⁰ Há realmente na *vida de Bacon*, de Aubrey, uma das poucas evidências do efectivo desígnio de um edifício para o exercício da “memória local”. Aubrey diz que numa das galerias da casa de Bacon, Gorhambury [The Old Gorhambury House], havia janelas de vidro pintado “e todos os painéis com várias figuras de bestas, aves e flores: talvez Sua Senhoria os utilizasse como tópicos para uso local”. (Trad. nossa).

único olhar de um segundo à profundidade do abismo da língua. (Vila-Matas, 2001, pp. 114-115).⁹¹

Uma visão tão ampliada da natureza – talvez secundada pelo desenvolvimento dos instrumentos ópticos e do seu uso, que terão ajudado Galileu e Kepler nas suas observações astronómicas ou muitos artistas a aperfeiçoarem a sua técnica através do *Secret Knowledge*⁹² denunciado por David Hockney, que trouxe um novo olhar sobre a pintura do século XV em diante – reclamava ordem, rigor e simplificação, tarefa a que se propuseram, já na segunda metade do século XVII, um grupo alargado de voluntariosos enciclopedistas baconianos ingleses, ainda apegados aos autores quinhentistas, e que redundaria na *crise do método*.

Antes deles, René Descartes terá frequentado as mesmas paragens que Bacon, partilhado os mesmos interesses, inquietações e desígnios, a mesma dualidade do fascínio pelo novo e do respeito pelos clássicos, bem como o mesmo apreço pela memória artificial e pela escrita como remédio para a fragilidade da memória natural, falando de um intelecto “ajudado pelas imagens pintadas pela fantasia”. (Rossi, P., 1960, p. 169).⁹³

A Nova Ciência, servida pela velha arte memorativa, apoia-se no passado para se fixar no futuro, procurando extrair a verdade de qualquer assunto fundamentada na razão, transformando-se na fonte de todo o possível conhecimento humano que não dependa do passado, inebriada com a modernidade e o desejo de mudança, quase comparável à desbragada e comovente visão que o *sindaco* de Stromboli, do filme *Caro Diario*, de Nanni Moretti, tinha para a sua ilha, não fosse a contenção exigida pelo presente estudo.

Machinae novae, Nova de universis philosophia, De mundo nostro sublunari philosophia nova, Novum organum, Astronomia nova, Novo teatro di machine, Discorsi intorno a due nuove scienze, Scienza nuova: il termine *novus* ricorre quasi ossessivamente in alcuni centinaia di libri dedicate alla filosofia e alle scienze pubblicate fra l'età di Copernico e quella di Newton. Si scopre un Nuovo Mondo, popolato di uomini sconosciuti, di nuovi animali e nuove piante; si scopre «un vasto numero di nuove stelle e nuovi movimenti che erano del tutto sconosciuti agli astronomi antichi»; il microscopio «produci nuovi mondi e terre incognite per la nostra vista». Fra la «riscoperta degli antichi» e «il senso del nuovo» che caratterizzano la cultura del cosiddetto Rinascimento esiste un complicato rapporto. Il rifiuto del carattere esemplare della cultura classica (che è il tema sul quale tutti Umanisti avevano insistito) assume toni fortemente polemici, si configura, in molti casi, come un rifiuto:

⁹¹ Trad. de José Agostinho Baptista.

⁹² David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2006, Thames and Hudson Ltd.

⁹³ Trad. nossa.

De Grec et de Latin, mais point de conaissance

on nous munit la teste en notre adolescence. (Rossi, P., 2013, p. 164).⁹⁴

Como Blaise Pascal⁹⁵ chegou a advogar, os ramos do saber dividir-se-iam a partir daqui em ciências da razão e ciências históricas, estas iluminadas pela autoridade da memória (do passado) a que pouco ou nada havia a acrescentar, aquelas dispensando-a e dando lugar à invenção permanente e ilimitada, contrapondo História, Geografia, Teologia e Jurisprudência a Geometria, Aritmética, Música, Architectura, Física e Medicina, num delírio ainda longe da extinção e em prejuízo de um ensino mais esclarecido.

Retomando o propósito da linguagem universal, continuado por Descartes, que se teria cruzado com Coménio⁹⁶ pelos anos vinte de mil e seiscentos, este em boa parte responsável pelo despertar do referido movimento inglês por uma nova língua como resposta ao humanismo tardio e em defesa da mirífica *Nova Ciência*, que surgiu após a divulgação dos seus trabalhos em Inglaterra e contou com John Wilkins, Francis Lodwick, Thomas Urquhart, Cave Beck, George Dalgarno, entre outros, ele (o já longínquo propósito) acabaria por tomar forma alfanumérica ou algébrica pela pena de Gottfried Wilhelm Leibniz, que soube estruturar e consolidar o conceito de *Mathesis Universalis* como nenhum dos seus antecessores, e não foram poucos: sem recuar a Pitágoras ou Platão, já Cusano, Ficino, Da Vinci, Copérnico, Paracelso, Bruno, Galileu ou Kepler tinham aflorado o tema antes de Descartes. Mas só em Leibniz a *Mathesis* iria além de uma mera codificação simbólica comum a todas as ciências, como

⁹⁴ *Machinae novae, Nova de universis philosophia, De mundo nostro sublunari philosophia nova, Novum organum, Astronomia nova, Novo theatro di machine, Discorsi intorno a due nuove scienze, Scienza nuova*: o termo *novus* repete-se quase obsessivamente em algumas centenas de livros dedicados à Filosofia e às ciências publicados entre o tempo de Copérnico e o de Newton. Descobre-se um Novo Mundo, povoado por homens desconhecidos, por novos animais e novas plantas; decobre-se «um vasto número de novas estrelas e novos movimentos completamente desconhecidos dos astrónomos antigos»; o microscópio «produz novos mundos e terras desconhecidas da nossa vista». Entre a «redescoberta dos antigos» e «o sentido do novo», que caracterizam a cultura do dito Renascimento, existe uma complicada relação. A rejeição do carácter exemplar da cultura clássica (que é o tema sobre o qual todos os humanistas haviam insistido), assume tons fortemente polémicos, configura-se, em muitos casos, como uma renúncia: De Grego e de Latim, mas não de sapiência / Nos dotam a cabeça na nossa adolescência. (Poema: Perrot de la Salle). (Trad. nossa).

⁹⁵ Blaise Pascal (1623-1662), filósofo, matemático e físico francês predecessor da matemática moderna, lançou os alicerces do cálculo infinitesimal e da teoria das probabilidades, inventou uma das primeiras máquinas de calcular, estudou a mecânica dos fluidos, discutiu o vazio e a pressão, deixando o nome associado à unidade de medida dessa força e ao teorema que formulou na área da geometria projectiva; uma vida curta ensombrada por inquietações e angústias existenciais, por incertezas e obstinadas convicções, pela deriva religiosa entre o jansenismo e o catolicismo, pela aparente paz conquistada perto do fim e pela difícil conciliação de vários mundos em *Pensamentos*: “O coração tem razões que a razão desconhece.” Na introdução a esta obra, T. S. Eliot caracterizou-o como “um homem do mundo entre ascetas e um asceta entre homens do mundo.”

⁹⁶ *Ioannes Amos Comenius* (1592-1670), filósofo, teólogo e pedagogo protestante nascido na Morávia, que abandonou dada a sua orientação reformista, viajou por muitas cidades sobretudo da Europa Central e do Norte; dedicou-se à Pedagogia, tendo publicado vários trabalhos nessa área que tiveram enorme repercussão na modernização do ensino; defendeu a *escola para todos*, o ensino nas línguas clássicas e naturais de cada região com o auxílio de imagens, sem descurar uma fórmula de unificação linguística capaz de dirimir as diferenças que opunham os povos e em particular as várias facções religiosas.

acreditava o mecanicista francês, constituindo-se um instrumento metodológico da *ars inveniendi*, um meio para alcançar e provar a verdade através da matemática e da lógica.

Inspirado pelos seus professores Erhard Weigel e Christiaan Huygens, pelo cartesianismo, pelos *linguistas* ingleses, por Coménio, Alsted,⁹⁷ Bacon e Bruno, por ramistas, ocultistas, lullistas e parte de toda uma tradição mnemotécnica, Leibniz empreendeu o projecto inconcluso de uma Língua Universal ligada à *Arte Combinatória*, à *Característica Universal* (caracteres reais de representação de coisas e noções) e à *Enciclopédia Universal* (compilação de todo o conhecimento humano logicamente ordenado, segundo um método demonstrativo, começando pela definição dos termos simples e primitivos expressados pela *Característica – alfabeto do pensamento humano*); terá sido a partir das classificações baconianas (incluindo as de Wilkins e Dalgarno) que “Leibniz terá composto, entre 1702 e 1704, aquelas amplas tabelas de definições que constituíram o seu projecto de uma universal enciclopédia.” (Rossi, P., 1960, p. 227).⁹⁸ Ironicamente, e sem que o pudesse adivinhar, o sistema binário desenvolvido por Leibniz anteciparia a lógica matemática de George Boole (1815-1864) e converter-se-ia na linguagem mais usada no planeta, escondida na memória de cada computador, telemóvel ou *tablet*, ainda que poucos a consigam compreender. (Eco, 1996, pp 267-268).⁹⁹

Pouco antes, em 1690, o filósofo empirista John Locke (1632-1704) publicava o “Ensaio sobre o Entendimento Humano”, concedendo o “Livro III” ao problema da linguagem, tema que veio a ocupar uns quantos autores das Luzes e a dar origem à chamada *filosofia analítica* no início do século XX, mar de muitas marés e por muitos marinheiros ainda hoje navegado. Mas foi entre o racionalismo e o empirismo, entre a pansofia e o naturalismo, entre a *procura da língua perfeita*¹⁰⁰ e o enciclopedismo persistente – que culminou na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert – que germinou o Iluminismo, que, no sentido estrito, se estendeu até ao fim de Setecentos, libertando-se gradualmente

⁹⁷ Johann Henrich Alsted (1588-1638), ensinou filosofia e teologia, professou o lullismo e o ramismo, a par do milenarismo religioso; publicou a primeira grande enciclopédia em 1630, depois de uma primeira versão abreviada vinte anos antes.

⁹⁸ Trad. nossa.

⁹⁹ Adaptação livre a partir da tradução de Miguel Serras Pereira.

¹⁰⁰ “A Procura da Língua Perfeita” é também o título do livro que Umberto Eco dedica a esta questão, percorrendo toda a civilização europeia, do *Génese* aos dias de hoje, passando por Adão, Dante, Lull, Bruno, Kircher, Dee, Bacon, Coménio, Descartes, Dalgarno, Wilkins, Lodwick, Leibniz, pelas línguas antigas, extintas, mágicas, filosóficas, espaciais, internacionais auxiliares, pela inteligência artificial, no esforço de resumir a profusa e densa informação recolhida, versando a origem, a natureza e a estrutura da linguagem, a *confusio linguarum* babélica, a cabala, os projectos de línguas mistas, internacionais e universais. Na mesma consanguinidade temática: George Steiner, Noam Chomsky ou até Mircea Eliade, este adaptado ao cinema por Francis Ford Coppola em “Youth without Youth”.

dos poderes tradicionais (aristocrático e eclesiástico) e das heranças histórico-pedagógicas, centrando-se no progress(ism)o científico e sócio-cultural, visando revolucionar a organização política das nações emergentes, ou em vias disso, e a estrutura da sociedade.

Será sob a lente do materialismo científico que a memória tenderá doravante a ser observada, parecendo distanciar-se não só da arquitectura¹⁰¹ como também da sua própria arte, no que às preocupações mais prementes dos homens diz respeito, ainda que ela repouse impassível nos estratos menos visíveis em que assentam o pensamento setecentista e as sociedades secretas florescentes. Assim, numa primeira fase, a mundanidade académica reduziria a memória à sua fisicidade, enquanto objecto do cientismo positivista em afirmação, para ser depois reclamada pela ciências da mente; conformada e arrumada dentro do cérebro por Franz Joseph Gall (1758-1828), Pierre Flourens (1794-1867) e Pierre Paul Broca (1824-1880), seria seguidamente estudada a fundo pela Psicologia e, um pouco mais tarde, pelas neurociências. Tudo isto aconteceria já numa nova era.

2.1.4. IDADE CONTEMPORÂNEA

Sobretudo na esfera científica, o processo de transição decorre paulatinamente com a ramificação dos saberes e com o nascimento de novas disciplinas, como é o caso da Frenologia, fundada por Gall, que atravessa a passagem do século e deste período histórico. O médico anatomista e fisiologista alemão procurou identificar e localizar vários órgãos do corpo – do sistema nervoso em geral e do cérebro em particular – e a forma como se relacionavam entre si, procurou explicar os problemas com que se deparava cingindo-se, quanto possível, à sua origem topológica, demarcando-se dos princípios hipocráticos (alicerçados no equilíbrio dos quatro humores) que vigoraram praticamente até ao início do século XIX, movimento aliás seguido pela generalidade da actividade clínica.¹⁰² Gall declarou definitivamente o cérebro como sede da inteligência, descreveu o traçado neural e a sua articulação com o encéfalo, distinguindo nervos sensitivos e motores – transmissão de sinais da periferia para o sistema nervoso central e vice-versa –, estudou a área cortical e as faculdades que lhe estavam associadas

¹⁰¹ Em contrapartida, poderia falar-se de uma aproximação da Arquitectura à memória, começando pelo Neoclassicismo e acabando nos diferentes revivalismos românticos do século XIX, o que não passaria de uma especulação retórica alheia ao âmbito deste capítulo.

¹⁰² É sobretudo a partir daqui que o diagnóstico e o tratamento médicos passam a fazer-se baseados numa leitura circunscrita dos problemas e afecções que afligiam os doentes, abandonando práticas holísticas milenares cujos efeitos careciam, no mínimo, de *boas estatísticas* que os sustentassem.

delineando o mapa dos vinte e sete *órgãos*¹⁰³ a que estas estavam afectas, sendo algumas delas alusivas à memória (ilustração 14) – das coisas e dos factos, das pessoas, das palavras – e, das quais, dezanove eram partilhadas com outras espécies animais.¹⁰⁴ A Frenologia adveio da observação e dissecação, comparada e continuada, de crânios humanos e de outros animais que o levaram a estabelecer uma relação entre o desenvolvimento de certas faculdades psíquicas e a morfologia craniana que os exemplos apresentavam, ou seja, ao desenvolvimento de determinadas zonas/funções cerebrais precisamente localizadas correspondia uma protuberância externa facilmente reconhecível, permitindo identificar a personalidade das pessoas examinadas – olhos grandes e salientes eram sinal de boa memória, a proeminência temporal indiciava propensão para roubar, etc. Pecava, no entanto, pela reduzida diversidade e universalidade da amostra, pela falta de rigor no tratamento dos dados recolhidos, pela exclusão de exemplos que não confirmavam os resultados desejados, pela manipulação dos vários parâmetros de referência para forçar esses resultados e outras viciações, ainda assim não bastantes ao comprometimento do sucesso popular das suas teorias.

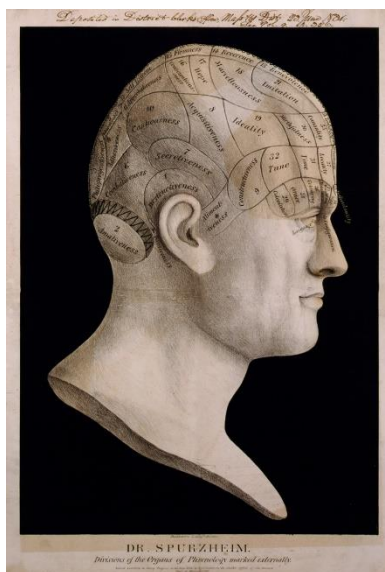


Ilustração 14 - Litografia de mapa frenológico atribuído a Spurzheim, Boston, Pendleton's Lithography, 1834.

¹⁰³ Segundo Gall, o cérebro compunha-se de vinte e sete partes separadas, ainda que interligadas, cada uma com uma função específica. Gall falava de uma *organologia* (ou *doutrina craniana*), donde a designação *órgãos*.

¹⁰⁴ Sem esquecer que muitas destas descobertas já o haviam sido, entre outros, por Alcmeão, Hipócrates, Herófilo, Erasístrato e, mais tarde, Galeno, vozes reiteradamente contrariadas pelas de Platão e Aristóteles, que melhor se fizeram ouvir pelo correr dos séculos; faça-se também justiça a Andreas Vesalius (1514-1564), anatomista da Renascença, que pôs em dúvida o ensino da época, centrado nos escritos galênicos e avesso à experimentação, que tentou contrariar, deixando *De Humani Corporis Fabrica* (1543), um compêndio de anatomia copiosamente ilustrado que afrontara a autoridade galenista acadêmica.

As consequências dos seus estudos sentiram-se ao longo de todo o século XIX, quer no contributo para a reestruturação do discurso científico-filosófico, quer no impacto particular que tiveram na área da Psicologia Criminal, mas, acima de tudo, no entendimento naturalista da mente humana, em que o carácter dos indivíduos deixa de ser um atributo divino para se tornar um conjunto de *faculdades*, diferentes e diferenciadoras, interpretáveis por uma nova psicologia que aqueles estudos ajudaram a nascer.

Não obstante, o fisiologista francês Pierre Flourens apressou-se a questionar e criticar a frenologia de Gall e Spurzheim (seu colaborador e divulgador), apoiado na cirurgia ablativa, demonstrando a inconsistência da teoria da localização rigorosa das faculdades cerebrais, preconizando antes a unidade do conjunto, o funcionamento do córtex como um todo integrado, em face das experiências que realizou com animais e que contrariavam a *topografia* de Gall – as zonas removidas por Flourens não afectavam as faculdades pré-definidas pelos seus colegas, mas havia uma relação directa entre o volume cortical retirado e a extensão das sequelas: quanto maior a área, mais elevados os danos. Investigação que expôs, talvez com excessiva facilidade e ligeireza, as fragilidades daquela disciplina, descredibilizando-a nos círculos científicos, mas excluindo, algo inadvertidamente, a distribuição de algumas funções cerebrais dentro da caixa craniana. O erro de Flourens foi ter menorizado o facto de que o corte dos tecidos implica o corte de muitas ligações à porção extraída, dificultando a leitura dos efeitos induzidos, bem como o de que todas aquelas experiências eram impraticáveis em seres humanos e, portanto, as conclusões alcançadas seriam no mínimo susceptíveis à dúvida. Restaria ao estudo da mente o método clínico – o da observação de doentes com lesões, disfunções ou distúrbios, próprios, provocados ou desenvolvidos, de origem exógena ou endógena, e os exames *post-mortem* – que passaria então a orientar médicos e investigadores.

Posto em prática por Paul Broca, o método levou-o a pôr em causa o seu compatriota e a devolver parte da razão ao alemão, tendo descoberto, pela análise dos seus doentes afásicos, que a fala se processa numa área confinada do cérebro (lobo frontal esquerdo), que, a partir daí, tomou o seu nome – *área de Broca*. O acompanhamento deste tipo de problemas tornou-se corrente a partir de meados do século XIX. Casos como os de *Tan* (doente de Broca) ou *Phineas Gage*¹⁰⁵ ganhariam especial

¹⁰⁵ Capataz das obras dos caminhos-de-ferro norte-americanos que sofreu um acidente com um tubo ou varão metálico que lhe perfurou o crânio causando a perda de massa encefálica, deixando-o vivo e com as suas faculdades cognitivas aparentemente intactas, mas com alterações comportamentais detectadas mais tarde; Gage aparece em muita literatura neuro-científica – António Damásio reserva-lhe vários capítulos em “O Erro de Descartes” e discute-o aturadamente.

popularidade entre académicos e curiosos da altura, e o mapeamento das funções cerebrais foi evoluindo, também à custa da estimulação eléctrica e do aperfeiçoamento do microscópio. Despertava entretanto a psicologia dita moderna.

Os últimos parágrafos ilustram *dois ou três* fenómenos definidores de uma parte muito significativa da forma de produção científica que caracterizará este período ainda em curso: para além da já mencionada crescente dispersão disciplinar, a progressiva aceleração dos acontecimentos, a inexorável anulação dos conhecimentos anteriores (esquecimento do passado) e o utilitarismo¹⁰⁶ míope do ensino e da investigação das ciências, em particular, das naturais.

«Molte volte l'impegno che gli uomini mettono in attività che sembrano assolutamente gratuite, senz'altro fine che il divertimento o la soddisfazione di risolvere un problema difficile, si rivela essenziale in un ambito che nessuno aveva previsto, con conseguenze che portano lontano. Questo è vero per poesia e arte, come è vero per la scienza e la tecnologia.»

E contro qualche prospettiva utilitaristica, Calvino ci ricorda che anche i classici non si leggono perché debbono servire a qualcosa: si leggono solo per la gioia di leggerli, per il piacere di viaggiare con loro, animati soltanto del desiderio di conoscere e di conoscerli. (Ordine, 2013, p. 107).¹⁰⁷

Ou: de que terão servido a Leibniz o cálculo infinitesimal ou o sistema binário? A Maxwell e a Hertz as pesquisas nos campos do magnetismo e da electricidade, demonstrando a existência de ondas electromagnéticas que transportam os sinais de radio, de que Marconi só teve que *juntar as peças*? A Einstein as ondas gravitacionais que previu, detectadas pela primeira vez (em 2016) cem anos depois de aventadas?¹⁰⁸

Enquanto a investigação fisiológica do cérebro prosseguia, com a identificação e composição das células nervosas (neurónios), por Camillo Golgi (1844-1926) e Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) e com a descoberta da sinapse, por Sir Charles Sherrington (1857-1952), a psicologia experimental dava os primeiros passos e, em 1885, Hermann Ebbinghaus (1850-1909) publicava “Über das Gedächtnis” (“Sobre a Memória”), um testemunho das experiências realizadas na primeira pessoa acerca da formação e retenção de associações mentais, da aprendizagem e da mensurabilidade da memória

¹⁰⁶ Enquanto doutrina não necessariamente filosófica.

¹⁰⁷ «Muitas vezes, o empenho dos homens em actividades que se afiguram aparentemente gratuitas, sem outro fim que o entretenimento e a satisfação de resolver um problema difícil, revela-se essencial num âmbito que ninguém previra, com consequências de grande alcance. Isto é verdade para a poesia e para a arte, como é verdade para a ciência e para a tecnologia.»

E contra qualquer visão utilitarista, Calvino recorda-nos que mesmo os clássicos não se lêem por deverem servir para qualquer coisa: lêem-se apenas pelo prazer de os ler, pela felicidade de viajar com eles, animados somente pelo desejo de conhecer e de nos conhecermos. (Trad. nossa).

¹⁰⁸ Ondas referidas por Mary Carruthers na introdução a “The Book of Memory”, de 1990 (nota 13, p. 28).

e do esquecimento num quadro de normalidade e equilíbrio psíquicos, atendendo a que a maioria dos estudos então conhecidos recaía sobre casos extremos ou marginais cujas conclusões não iam muito além do senso comum. Filósofo de formação e familiarizado com a escola empirista inglesa (John Locke, John Stuart Mill, Thomas Brown), Ebbinghaus deixou-se atrair pelo associacionismo que ela inspirou, mas tentou tratá-lo com o rigor científico com que, até aí, o não tinha sido. Sabendo que «as associações poderiam variar de intensidade de acordo com a *expressividade* ou *singularidade* da experiência original, a sua *duração* (tempo de estudo), a sua *frequência* (repetição) e o seu *interesse* para o observador», (Bower, 2000, pp. 3-4)¹⁰⁹ empreendeu um conjunto de exercícios para aferir a função mnemónica ou de aprendizagem, controlando o tempo, o número de elementos e de tentativas, intervalos de retenção, etc., usando sequências de sílabas com três letras sem significado linguístico (*trigramas*) que garantiam neutralidade associativa e que, supostamente, evitavam *distracções* – mera ilusão, como se viria a constatar, já que a associação de sílabas a palavras, objectos ou ideias era incontornável. Porém, a manipulação do tempo de memorização, do número, ordem e selecção dos elementos, a repetição de exercícios com as mesmas sequências (reaprendizagem) e outras alterações paramétricas permitiram quantificar e definir alguns aspectos relativos à aprendizagem (*capacidade de decorar*), como a dificuldade em recordar os elementos meãos de uma lista relativamente aos primeiros ou aos últimos, a variação temporal de retenção mediante o tamanho da lista ou o número de vezes que é usada – a *curva do esquecimento* mostra graficamente esta relação, concluindo que a informação de uma lista se perde ao fim de poucas horas, mas que a perda decresce repetindo a mesma lista e volta a aumentar se o intervalo entre repetições for mais espaçado. Analisou também a influência dos ciclos do tempo sobre a facilidade de memorização – mais profícuos o início do dia do que o seu fim e a juventude do que a velhice – ou o esforço exigido para aprender de cor um poema (uma sequência de sílabas numa língua familiar, com significado, cadência e rima) em oposição às séries de sílabas sem sentido – consideravelmente menor no poema.

Conquanto muitas das suas conclusões possam remeter para ideias quase esquecidas, o método utilizado é manifestamente distinto do dos antigos mestres e condicionará a pesquisa dos que o sucederam na tentativa de compreender os mecanismos da memória. A seu lado, o médico e filósofo americano William James (1842-1910), também associacionista – que concedia ao encadeamento lógico maior importância do

¹⁰⁹ Trad. nossa.

que aos testes mnemónicos, que esbarravam nos limites interpretativos de um sistema em que os resultados se esgotavam em medições mais ou menos estéreis e alheias à complexidade do fenómeno da memória e do pensamento, privilegiava a compreensão face à retenção mecânico-serial, guiado por preocupações pedagógicas, senão mesmo filosóficas, inerentes a um pragmatista praticante –, e os médicos russos Vladimir Mikhail Bechterev (1857-1927) e Ivan Petrovitch Pavlov (1849-1936), responsáveis pelas experiências no domínio da psicologia comportamental e da reflexologia (então embrionárias) apoiadas no binómio S-R (*stimulus-response*, ou *estímulo-resposta*), contam-se entre os pioneiros da psicologia moderna. O seu legado resistiu moderadamente por mais de meio século, dando azo a uma produção ininterrupta de trabalhos científicos de desenvolvimento das suas teses, que apontavam já para a distinção de vários tipos de memória (sensorial, de curta e longa duração) e para uma progressiva integração de noções inicialmente excluídas que conduziriam à criação da psicologia cognitiva.

Entrementes, a psicofisiologia e o experimentalismo ajudavam-se mutuamente e iam frutificando com acerto e regularidade. A prová-lo, o exemplo da segunda geração da *Escola Russa*, com Lev Vygotskij (1896-1934) e Aleksandr Lurija (1902-1977), que acrescentaram à relevância do papel do hipocampo na formação e gestão da memória, adiantada por Bechterev, conceitos como o de *neuroplasticidade* (hipótese já formulada por James) e *ontogenia*, destacando ainda a linguagem como elemento fundamental da função mnésica e tendo em conta o contexto histórico-social.

Um passo atrás, para referir o biólogo evolucionista alemão Richard Semon (1859-1919), que introduziu o termo *engrama* e o explicou em “Die Mneme”,¹¹⁰ publicado pela primeira vez em 1904, como um traço mnésico causado pela estimulação e consequente excitação nervosa, a qual provocaria alterações na *substância orgânica*, permanecendo latente até que um novo estímulo o devolvesse à consciência; como uma energia em movimento que, de acordo com outros, pode tomar várias formas (mecânica, térmica, eléctrica, radiante, química, etc.), mas que o autor prefere designar simplesmente por *processo energético de excitação*. Para Semon, o conceito é tanto ontogénico como genético, aplica-se tanto a indivíduos como a grupos, permite leituras isoladas ou históricas, sociais, antropológicas, e estende-se a outros universos para além do humano. Considerou também os factores *memória*, *hábito* e *hereditariedade* como manifestações de um princípio comum, a que chamou *princípio mnémico*, que não se

¹¹⁰ Título completo: “Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens” (“O Mneme como princípio de preservação na mudança da acção orgânica”).

esvai no efeito imediato da estimulação da *substância orgânica irritável*, mas permanece após a excitação produzida ter aparentemente cessado.

The capacity for such after-effect of stimulation constitutes what I have called the *Mneme*. Its result, namely, the enduring though primarily latent modification in the irritable substance produced by a stimulus, I have called an *Engram*, and the effect of certain stimulations upon certain substances is referred to as their *Engraphic effect*. (Semon, 1921, p. 12).¹¹¹

A revivência dos engramas dá-se através do processo de *Ecforia*,¹¹² passando aqueles do estado latente ao estado activo, restando o termo que usou para representar a acção concordante entre excitações mnémicas e originais, uma consonância metaforicamente denominada *Homofonia*, que poderia, juntamente com as então recentes teorias genéticas e da selecção natural, ajudar a entender os métodos da evolução orgânica.¹¹³

Embora admita que os engramas sejam armazenados no cérebro através de processos fisiológicos, Semon não se compromete com explicações precisas sobre o modo como eles acontecem, dados os limites da Fisiologia, ao tempo.

We seem... to be placed in the dilemma of having either to reject a localization theory which imagines that each single engram can be stored up in a single cell. (Richard Semon, *The Mneme*, p. 120, apud Schacter *et al.*, 1978, p. 726).¹¹⁴

Acresce a esta a dificuldade de semelhante mecanismo poder acomodar a ideia de complexidade, presente nos *complexos-sensoriais*, *excitativos*, *engramáticos* e outros, que, sobretudo quando combinados com a *homofonia*, oferecem uma visão holística, antecipadora da *Gestalt*.

Semon anteciparia muitos outros conceitos, uns relacionados com a recordação, outros com a dimensão temporal de retenção e respectiva segmentação tipológica, ou com a estratificação cronológica dos engramas ou complexos-engramáticos, outros ainda com a distorção engramática na fase de excitação, alguns retomados sessenta ou setenta anos depois de enunciados e a maioria deles, senão toda a sua obra, liminarmente ignorada pelos seus contemporâneos e desconhecida de muitos praticantes actuais,

¹¹¹ A capacidade para tal pós-efeito de estimulação constitui aquilo a que chamei o *Mneme*. Ao seu resultado, ou seja, à perseverante, ainda que primariamente latente, alteração da substância irritável produzida por um estímulo, chamei *Engrama*, e o efeito de certas estimulações sobre certas substâncias é referido como o seu *efeito Engráfico*. (Trad. nossa).

¹¹² Vocábulo não dicionarizado em português, adoptando-se o termo italiano, adaptado do alemão (*ekphorie*) ou do inglês (*ecphoria*), derivado do grego (*ἐκφέρω, ἐκφορέω*), com o significado de «trazer para fora», referindo-se, neste caso, à revivência de uma recordação, de um engrama; em arquitectura, o termo *écfora* designa um elemento saliente de uma construção, como o beirado de um telhado.

¹¹³ Ou não tivessem tido o impacto que tiveram as teorias de Charles Darwin (1809-1882) e Gregor Mendel (1822-1884) no seio da comunidade científica, mesmo passadas algumas décadas.

¹¹⁴ Parecemos... estar perante o dilema de ter também que rejeitar na totalidade a teoria da localização que pressupõe que cada simples engrama possa estar guardado numa única célula. (Trad. nossa).

apesar de terem de se haver em larga medida com as suas teses, nas quais assentam os princípios basilares do funcionamento da memória hoje consensualmente aceites.

A indefinibilidade do engrama – a impossibilidade de o localizar, o seu carácter *imaterial* – terá contribuído, na altura, para a falta de reconhecimento do seu trabalho, mas gerou certamente curiosidade nos espíritos mais agudos, até pela aura de mistério que emana.

Aby Warburg (1866-1929) foi um desses espíritos. O historiador alemão, que se autodefinia «*amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'anima fiorentino*», confiou ao seu irmão Max a direcção do banco de Hamburgo que lhe cabia por herança para, aliviado de responsabilidades e constrangimentos, poder entregar-se à *descoberta do mundo* que se escondia na literatura, nas artes e nas viagens. O espírito renascentista, o respeito pelos antigos, o interesse pelas ciências e pelo seu estado da arte, e a paixão pelos livros levaram-no a formar uma biblioteca de referência cuja idiossincrática organização se baseia nas leis semonianas (ilustração 15), como aliás a vasta colecção de imagens – o inacabado *Bilderatlas Mnemosyne* a que dedicou os últimos anos de vida – constituída por painéis de madeira, forrados com tecido negro, povoados por fotografias, postais e demais reproduções, numa espécie de análise diacrónica da cultura clássica europeia, ou ocidental, numa tentativa de representação de uma «*Afterlife of Antiquity*» ou *Nachleben* (Pós-vida da Antiguidade); uma ambiciosa enciclopédia visual votada à memória de uma inteira civilização, que naturalmente se articulava com a palavra escrita, consentindo ambas uma «leitura do pensamento humano nos seus aspectos constante e transformador» (Wedepohl, 2014, pp. 395-396)¹¹⁵ pela sua lógica associativa, ou «lei da boa vizinhança», no dizer de Warburg; uma volição apostada em compreender um património colectivo identitário.



Ilustração 15 - Biblioteca Warburg, Hamburgo, Gerhard Langmaak, 1927.

¹¹⁵ Trad. nossa.

[...] Warburg also tries to capture the idea that every symbol preserves a memory of the experience that gave rise to it. His implied notion that a symbol *qua* symbol is neutral in meaning is similarly important. Accordingly, the «function» of the symbol is the potencial of its latent, energy-laden state, that is to say: only when the symbol's appropriate meaning is activated and the potencial energy is released through an act of memory, as when a human being in a critical moment recalls his or her experiences in a former state of evolution, is that person able to bestow a positive or negative value of expression on the symbol.

[...] What is clear, however, is Warburg's interest in the materialized memory of a primal experience, handed down to posterity by artefacts – the equivalent to the material memory of the cerebral substance. How could these artefacts, he asks, operate as a «function» of «social memory»? In order to answer these question, Warburg turned to the theories of the relatively unknown zoologist Richard Semon.

[...] *Mneme*, the sum of all *engrams*, was for him an organic plasticity that allowed the preservation of the effects of experience, linking the past and the present in a seamless living bond. (Wedepohl, 2014, pp. 397-399).¹¹⁶

O magnetismo de Aby Warburg e da sua obra atraiu os mais estimáveis olhares, e personalidades marcantes do século XX emprestaram o seu talento à análise, desenvolvimento e divulgação do seu trabalho, dentro e fora do instituto com o seu nome, sediado em Londres; a sua lição inspirou o nascimento da publicação italiana de estudos de tradição clássica “Engramma”, em 2000, editada pelo Centro Studi Classica da Università IUAV di Venezia, tomando para título o termo do léxico científico de Semon; a sua energia continua a reflectir-se na voz e no olhar de muitos pensadores e criadores contemporâneos, muitos deles, não raramente, aliando palavras e imagens, como no inescapável exemplo da exposição “Toda a Memória do Mundo” (2014),¹¹⁷ de Daniel Blaufuks, que parte do cruzamento e da *leitura activa* de duas obras literárias –

¹¹⁶ [...] Warburg tenta também capturar a ideia de que todo o símbolo preserva a memória da experiência que lhe deu vida. A sua noção implícita de que um símbolo enquanto símbolo tem significado neutro é igualmente importante. Portanto, a «função» do símbolo reside no potencial do seu estado latente, carregado de energia, ou seja: só quando o significado apropriado do símbolo é activado e a energia potencial é libertada através de um acto de memória, como quando um ser humano, num momento crítico, recorda as suas experiências num estado anterior de evolução, é essa pessoa capaz de atribuir um valor de expressão positivo ou negativo ao símbolo.

[...] O que é claro, no entanto, é o interesse de Warburg na memória materializada de uma experiência primitiva, passada à posteridade pelos artefactos – o equivalente à memória material da substância cerebral. Como poderiam estes artefactos, pergunta ele, operar como uma «função» da «memória social»? De forma a responder a esta questão, Warburg recorre às teorias do relativamente desconhecido zoólogo Richard Semon.

[...] *Mneme*, a soma de todos os *engramas*, constituía para ele uma plasticidade orgânica que admitia a preservação dos efeitos da experiência, ligando passado e presente através de uma imperceptível junta viva. (Trad. nossa).

¹¹⁷ Que, não por acaso, partilha o título com o documentário de Alain Resnais (1957), cineasta francês em que a memória é normalmente uma personagem importante, quando não protagonista, em muitas das suas realizações, como: *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima Mon Amour*, *L'Année Dernière a Marienbad*.

“Austerlitz” (2001), de W. G. Sebald, e “W ou le Souvenir d’enfance” (1975), de Georges Perec –, de que António Guerreiro¹¹⁸ traça um incisivo e claro diagrama:

Ao construir uma série de painéis preenchidos com imagens e fotografias de figuras [ilustração16], lugares e objectos referidos nos dois textos que são objecto da sua leitura «imaginal» (*bildlich*, poderíamos dizer, utilizando uma noção que surge nas teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin, e que tentaremos esclarecer mais à frente), Blaufuks «reescreve» com os seus meios os livros de Sebald e Perec. E a sua reescrita equivale ao mesmo tempo a uma leitura e a uma reconstituição, em que as imagens são dispostas de maneira a formar percursos que evocam as narrativas de onde elas – as imagens – são extraídas. Deste modo, a história e a cronologia espacializam-se e dão-se a ver como itinerários e formações labirínticas. [...] Não é por acaso que Warburg dizia que o seu *Bilderatlas Mnemosyne*, um atlas das imagens a que deu o nome da deusa da memória, composto por sessenta e três painéis, onde tinha fixado mais de mil imagens, era uma «história de fantasmas para adultos». As imagens que Sebald integra nos seus livros não são ilustrações, são vestígios de um passado que regressa, formas materializadas de aparições fantasmáticas que se inserem num materialismo espectral mais vasto. Toda a sua obra consiste numa elaboração daquilo que foi já designado como «poética da espectralidade».

Daniel Blaufuks entra em Austerlitz precisamente pelo lado dos espectros e com o desígnio de levar bem longe a ideia da fotografia como metáfora da memória e como modelo da memória cultural. Ele procede à reescrita/reconstituição dos livros de Sebald e Perec pelo meio exclusivo das imagens, fixas ou em movimento, também mostradas em painéis, como no atlas de Warburg, ou sob a forma do filme que fez em Theresienstadt (Austerlitz ditou-lhe as paragens, e em nenhum momento se desviou da rota que lhe foi traçada, assumindo assim um trabalho que também consistiu em escavar, em ir «em busca de...»). As suas imagens, no modo como foram seleccionadas e se organizam nos painéis, obedecem a um método filológico: lêem, literalizam, atribuem um sentido. E ao mesmo tempo, levam às últimas consequências o método literário sebaliano, que se baseia de modo evidente na montagem. [...] Ao trabalhar sobre ambos [Sebald e Perec], Daniel Blaufuks acrescenta mais um nível de mediação. O seu trabalho já não é o do arqueólogo, do escavador do passado, em primeiro grau, mas o daquele que entra nas escavações já feitas e trabalha com os fragmentos recompostos, de maneira a conservar o passado e a mantê-lo inscrito no presente.

[...] Restituir aquilo que o passado remeteu para as zonas mais escondidas significa perseguir fantasmas, desenterrar vestígios. E significa redimir, porque o processo de conhecimento correspondente à memória é um acto de salvação. Ora, a ideia de rememoração que surge nos escritos sobre o conceito de história (não apenas as *Teses*, mas também todo o material preparatório que escreveu para elas, sob a forma de notas) tem também o sentido de uma redenção. A história como rememoração entra em conflito com a história da ciência historiográfica, para a qual o passado tem sempre um carácter definitivo, positivamente estabelecido. [...] Benjamin entende assim a história não como um percurso linear, determinado pela lógica causal do antes e depois que se explicam mutuamente, mas como uma constelação de natureza «imaginal», *bildlich*. [...] *Bildlich*

¹¹⁸ Crítico literário e cronista, no jornal Público, ensaísta e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A literatura contemporânea, a estética e a crítica cultural têm sido as suas principais áreas de intervenção. Tem colaboração dispersa em volumes colectivos, revistas especializadas e catálogos de exposições. Publicou um livro de ensaios com o título “O Acento Agudo do Presente” (Cotovia). (in *Toda a Memória do Mundo* - parte um, livro editado por ocasião da exposição homónima de Daniel Blaufuks).

designa para Walter Benjamin um modelo de temporalidade histórica em que qualquer momento do passado só se torna inteligível (só acede ao seu momento de cognoscibilidade) numa determinada época, num outro momento da história. Essa imagem do passado emerge no tempo de agora como uma fulgurância,¹¹⁹ uma imagem cintilante, e forma com ele uma constelação: os dois momentos surgem contraídos, condensados, e quebram o modelo cronológico de uma história feita de causas e efeitos, segundo a lei da continuidade, e do passado irrevogável. O passado tem assim, para Benjamin, uma carga explosiva que chega ao presente como uma imagem de recordação e é desse modo que se oferece a uma redenção. [...] Ora, o trabalho que Daniel Blaufuks aqui apresenta e que, como o título indica, é um trabalho sobre a memória, persegue esta duplicidade sebaldiana do ler e do ver, da articulação da legibilidade da história com a sua visibilidade. E a ideia de rememoração salvífica inerente às leituras que faz de Sebald e Perec supõe reconhecer os vestígios do passado como sintomas de uma memória do que nunca foi superado e continua a trabalhar o presente. (Guerreiro, 2014, pp. 61-70).

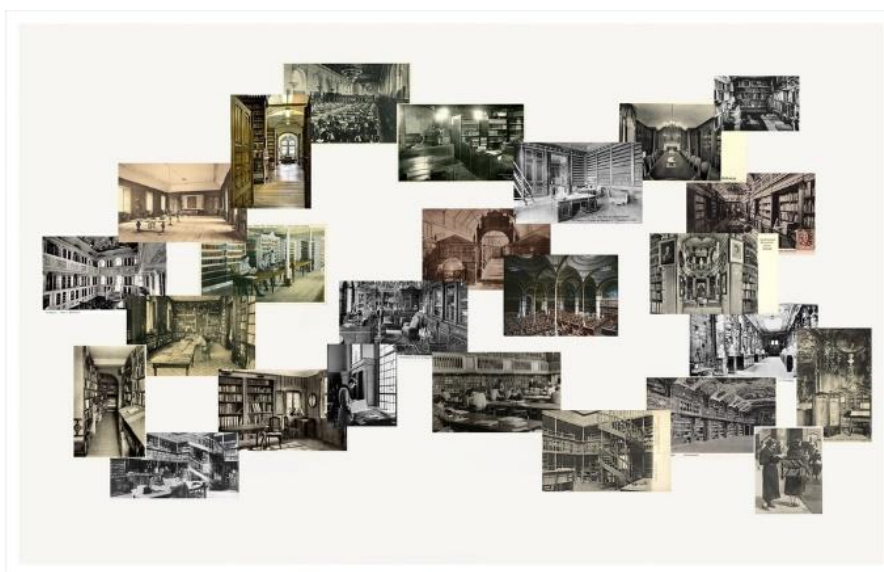


Ilustração 16 - Toda a Memória do Mundo, Daniel Blaufuks, 2014.

Como um círculo que se fecha, tudo parece ajustar-se ao molde forjado por Semon que, por sua vez, ora se aproxima de Aristóteles e de Platão, ora dos seus coevos literatos, bastando passar os olhos pelo seu texto para lá encontrar as antigas metáforas e lógicas associativas transformadas pela acção do tempo: um tempo circular, um permanente refazer, reelaborar, reconstruir – volvendo a S. Paulo, a Camillo e à sua época –, reunindo no mesmo método todas as expressões possíveis. Infelizmente, Semon não assistiria a nada disso, e a cisão com as tendências maioritariamente seguidas pelos seus correligionários de classe relegá-lo-iam para o esquecimento, não se tivessem

¹¹⁹ Por mera curiosidade: Fulgor Ille, a assinatura da revista Engramma, tem origem na passagem de Giordano Bruno “*Nihil vincitur, nisi aptissime praeparatum, quia fulgor ille non eodem rebus omnibus communicatur modo.*” – Nada se vincula se não estiver já perfeita e propriamente predisposto a esse vínculo: é um esplendor que não se comunica a todas as coisas do mesmo modo. – Nota e trad. nossa, a partir do italiano.

confirmado as *teses benjaminianas* ou a conhecida usança de uma espécie de atávica interrupção na cadeia evolutiva do conhecimento sobre a memória.

Escusadas porque evidentes as analogias entre o processo projectual arquitectónico e o sugerido por Guerreiro para a exposição de Blaufuks, cumpra-se aqui também um salto geracional até meados do século XX e ao desenrolar da revolução cognitiva, legitimada pela emergência da neuropsicologia e dos avanços tecnológicos que a permitiram, bem como pelas críticas às teorias S-R e ao «*behaviourism*» que se começaram a multiplicar a partir dos anos cinquenta, vindas de várias direcções; a *Gestalt* também se opôs ao comportamentalismo, mas muitas das suas teses acabariam postas em causa pelos cognitivistas e a «visita da saúde», de que beneficiou pelos anos setenta, não lhe terá bastado para suscitar o interesse generalizado dos académicos.

Aceite como um dos precursores da psicologia cognitiva, o psicólogo inglês Sir Frederic Bartlett (1886-1969) investigou os mecanismos da recordação através da reconstituição de imagens mostradas e histórias lidas ou contadas feita pelos sujeitos testados, editando “*Remembering*” (1932) com o resultado desse estudo e influenciando as ideias de como o cérebro guarda e reproduz as memórias – reconstruções condicionadas pelas vivências individuais e pelos contextos sócio-culturais dos grupos a que esses sujeitos pertencem. Bartlett evitava distinções entre percepção, imaginação e recordação, vendo-as antes como processos afins de alguém ligado ao mundo, com interesses, vontades e um passado histórico; um todo a que chamava *schema* e que guiava a suas acções e experiências assegurando a sua continuidade e flexibilidade no tempo; uma actividade que articulava passado e presente, possibilitando a construção de um mundo reconhecível e permanentemente reconfigurável. (Wagoner, 2017, pp. 537-545).

Ao contrário de Bartlett, cujos pontos de contacto com Semon eram pouco mais que tangenciais e ilusórios, não dando sequer importância aos traços de memória, o zoólogo americano Karl Spencer Lashley (1890-1958), na transição dos fisiólogos do século XIX para os psicólogos comportamentais do século XX, passou vinte e cinco anos a tentar identificar a formação dos engramas em ratos de laboratório para concluir, em 1950, que estes não se encontravam em partes específicas do cérebro mas distribuídos pelo córtex (princípio da «*mass action*»), verificando que as funções das regiões cerebrais afectadas ou removidas podiam muitas vezes ser assumidas por outras (princípio da «*equipotentiality*»), existindo uma relação proporcional entre a área da lesão infligida e o grau de incapacidade registado.

O caminho foi-se fazendo com progressos no mapeamento cerebral, na codificação neuronal das memórias e nas suas respectivas mecânicas operativas, através de sistemas mais ou menos instrumentais, mas foi também o advento das novas tecnologias de comunicação e a investida na Inteligência Artificial que desencadeou o movimento cognitivista, que se viria a desdobrar em múltiplas faces.

As teorias da informação e os modelos usados no desenho de programas informáticos a partir do início dos anos cinquenta, decorrentes de explícitas analogias com os sistemas de processamento da memória humana e presentes na própria terminologia cibernética, simulando «comportamentos inteligentes» que os comportamentos condicionados (S-R) não conseguiam reproduzir, deram um forte impulso à «revolução» e inspiraram a publicação de “Perception and Communication” (Donald Broadbent – 1958), “Plans and the Structure of Behavior” (George Miller, Eugene Galanter e Karl Pribram – 1960) e “Cognitive Psychology” (Ulric Neisser – 1967), três obras que mudaram a perspectiva sobre a engrenagem mental, contra-reflectindo essas teorias e esses modelos. Esta última, como que um manifesto, aproxima-se de Bartlett, mais do que de quaisquer outras, apontando as insuficiências das escolas que o antecederam, sem necessariamente as eliminar, naquilo que considera ser o seu objecto de estudo:

As used here, the term “cognition” refers to all the processes by which the sensory input is transformed, reduced, elaborated, stored, recovered, and used. It is concerned with these processes even when they operate in the absence of relevant stimulation, as images and hallucinations. Such terms as *sensation*, *perception*, *recall*, *problem solving*, and *thinking*, among many others, refer to hypothetical stages or aspects of cognition. (Neisser, 2014, p. 4).¹²⁰

A Psicologia Cognitiva orientaria a sua mira para uma pluralidade temática que congregaria atenção, percepção, memória, linguagem,¹²¹ aprendizagem, pensamento, criatividade, metacognição, resolução de problemas, desencadeamento de acções e outros processos secundários subjacentes ao entendimento e à relação que o homem tem do e com o mundo, de si e consigo próprio. Definido o escopo, Neisser identificaria

¹²⁰ O termo “cognição”, aqui usado, refere-se a todos os processos pelos quais a informação sensorial é transformada, reduzida, trabalhada, guardada, recuperada e usada. Respeita a estes processos mesmo quando eles operam sem estimulações relevantes, como imagens e alucinações. Termos como *sensação*, *percepção*, *recordação*, *resolução de problemas* e *pensamento*, entre muitos outros, referem-se a estádios hipotéticos ou aspectos cognitivos. (Trad. nossa).

¹²¹ A crítica (1959) de Noam Chomsky ao “Verbal Behavior” (1957) de Burrhus Frederic Skinner (1904-1990) teve também um papel fundamental na Revolução Cognitiva e na criação de veios de investigação ou disciplinas dela derivados: Skinner, o comportamentalista radical que aceitava incluir pensamentos, emoções e percepções na explicação dos comportamentos, que classificou o condicionalismo em *responsivo* e *operante*, adido pelo conceito de *reforço*, que inventou uma série de instrumentos de teste e análise de comportamentos, e que pretendeu aplicar essas estruturas teóricas e experimentais à linguagem, foi posto em causa pelo “pai da linguística moderna” co-fundador da ciência cognitiva, contrapondo o seu racionalismo nativista ao empirismo de Skinner e denunciando o que considerava ser o *deficit* científico do estudo por este apresentado.

a matéria ou corpo de trabalho da sua actividade, ultrapassando dificuldades e incertezas da própria ciência, questões para as quais não havia ainda respostas:

One could understand theories that dealt with overt movements, or with physiology; one could even understand (and deplore) theories which dealt with the content of consciousness; but what kind of a thing is a schema? If memory consists of transformations, what is transformed? So long as cognitive psychology literally did not know what it was talking about, there was always a danger that it was talking about nothing at all. This is no longer a serious risk. *Information* is what is transformed, and the structured pattern of its transformations is what we want to understand. (Neisser, 2014, p. 8).¹²²

Há, no entanto, que discriminar psicologia cognitiva de ciência cognitiva: uma está associada à prática clínica e à experiência daí decorrente enquanto a outra se centra na investigação, estendendo as suas ligações às áreas da Filosofia, da Linguística, da Antropologia, da Neurociência ou da Inteligência Artificial, oferecendo à primeira uma alargada base teórica.

É neste contexto que surgem os primeiros modelos de memória que servem ainda de referência a quem se abalança a pensar estes assuntos. Um dos mais populares terá sido o *modelo modal* ou *multi-camadas* (1968), de Richard Atkinson (1929) e Richard Shiffrin (1942), segmentado em *memória sensorial*, *STM* (short-term memory, ou memória de curta duração)¹²³ e *LTM* (long-term memory, ou memória de longa duração), em que: a memória sensorial recolhe por escassos segundos a informação apreendida pelos sentidos, antes que os seus traços se apaguem por decadência orgânica natural ou por interferência de novos estímulos, enviando para a STM os que foram atendidos, identificados e recodificados; a STM tem uma capacidade limitada, guardando apenas alguns elementos – meia dúzia de palavras, ou *o mágico número sete, mais ou menos dois*, segundo a regra de George Miller (1920-2012) – passíveis de posterior transferência para a LTM através de processos de concentração, repetição e associação, no caso de serem elementos a reter; a LTM tem uma capacidade e uma durabilidade indefinidas, mas não ilimitadas – embora muito mais lento, o esquecimento é inerente à sua natureza.

¹²² Qualquer um poderia compreender teorias que lidam com movimentos explícitos ou com fisiologia; qualquer um poderia até compreender (e deplorar) teorias que lidam com o conteúdo da consciência; mas que tipo de coisa é um *schema* [Bartlett]? Se a memória consiste em transformações, o que é que é transformado? Enquanto a Psicologia Cognitiva não sabia literalmente do que falava, havia sempre o perigo de estar a falar de coisa nenhuma. Esse risco já não existe. *Informação* é o que é transformado, e o padrão estruturado das suas transformações é o que queremos compreender. (Trad. nossa).

¹²³ Tipologia já anteriormente avançada e debatida por outros, inclusive na sua interacção com a LTM, a STM foi entretanto objecto de vários estudos e propostas alternativas de funcionamento; em 1974, Alan Baddeley (1934) chamou-lhe *memória de trabalho* e dividiu-a em centros específicos – fonológico, visuo-espacial e executivo central.

Em 1972, Endel Tulving (1927) introduziu duas novas categorias relativas à LTM: episódica e semântica. A primeira refere-se a acontecimentos autobiográficos ocorridos num espaço e num tempo determinados, incluindo o contexto emocional e ambiental que os envolve; a segunda, mais abstracta, refere-se ao «*thesaurus* mental, ao conhecimento organizado que uma pessoa possui acerca de palavras e outros símbolos verbais, seu significado e referências, das relações entre eles, e de fórmulas e algoritmos para os manipular». (Endel Tulving, apud Bower, 2000, p. 22).¹²⁴ Normalmente, a segunda advém da primeira através de uma transição e generalização gradual que reside, em parte, na diluição sensitiva e na recorrência associativa de certos eventos. Mais tarde, acrescentou-lhes a *memória procedimental*, em reconhecimento dos sistemas perceptuais associados ao desenvolvimento das capacidades motoras.

Proliferaram múltiplas teorias sobre categorizações da memória, mas interessará aqui mais a síntese diagramática das suas linhas mestras do que a escalpelização exaustiva de tais especulações, em favor de uma base referencial e de raciocínio ainda em uso.

TEORIAS	TIPOS DE MEMÓRIA		
Atkinson e Shiffrin (1968)	Sensorial	Memória de Curto Prazo	Memória de Longo Prazo
Endel Tulving (1972)		Memória de Curto Prazo	Memória de Longo Prazo Episódica / Semântica (Procedimental)
Craik e Lockhart (1972)		Níveis de Processamento	
Baddeley e Hitch (1974)		Memória de Curto Prazo (ou Memória de Trabalho) Execução Central Fonológica / Visuo-espacial Episódica (2000)	Memória de Longo Prazo
Larry R. Squire (1992)		Memória de Curto Prazo	Memória de Longo Prazo Não-declarativa ou Implícita (Procedimental) Declarativa ou Explícita (Episódica e Semântica)

¹²⁴ Trad. nossa.

A par destas e de outras classificações, foram sendo ensaiadas localizações cerebrais específicas correspondentes, quer pela análise de mamíferos (não-humanos) utilizados em testes científicos e de doentes (humanos) com lesões cerebrais variadas, quer pela monitorização da actividade cerebral registada por instrumentos imagiológicos.

These researchers have found that parts of the medial temporal and hippocampus region seem to be needed for humans to store new episodic memories, but not for learning procedural or motor skills or for showing repetition priming (Squire, 1987). Parts of the posterior parietal cortex are stronger implicated in mental imagery and visual memory. The left temporal and right parietal cerebral cortices are especially implicated in verbal and visual memory respectively (Kolb & Whishaw, 1991); Kosslyn, 1991). The amygdala and the limbic systems of the brain seem closely related to storage of highly emotional memories. The cerebellum, motor, premotor cortex and basal ganglia are closely linked to learning and performance of motor skills. The primary sensory cortices (striate and occipital for vision, temporal for audition, somatosensory for touch) are intimately involved in the modality-specific memories displayed in the repetition priming. The frontal and prefrontal cortex appear to serve working (short-term) memory, with different parts specialized for briefly maintaining either verbal, object pattern, or spatial location information. The prefrontal cortex also is strongly implicated in strategic aspects of performance and memory: it supports people's ability to follow lengthy recall plans, keep things in order, search for obscure memories, and update working memory in rapidly changing scenarios (e.g. traffic controllers keeping track of many airplanes entering and leaving their air space). (Bower, 2000, p. 26).¹²⁵

O discurso precavido da *nova frenologia* é sintomático do que hoje se pode dizer sobre o funcionamento da memória e do muito que dele há por descobrir: o conhecimento sobre os diversos órgãos cerebrais por onde se distribui, a rede neuronal que a suporta, os estímulos e sinapses que a activam através de sinais bioeléctricos e de trocas bioquímicas causadas por agentes orgânicos moleculares que fazem circular a informação (neurotransmissores), a natureza das operações e alterações celulares por eles produzidas, sem contar com o substrato genético que a sustenta, é ainda insuficiente para se poderem definir e mapear integralmente engenharias e geografias

¹²⁵ Estes investigadores descobriram que partes da região médio-temporal e do hipocampo parecem ser necessárias ao armazenamento de novas memórias episódicas, mas não à aprendizagem procedimental ou de capacidades motoras ou do primado da repetição [exercício associado à memória implícita, baseado na repetição de um estímulo de modo a influenciar, acelerar ou aperfeiçoar uma resposta ou comportamento] (Squire, 1987). Partes do córtex parietal posterior estão fortemente implicadas na imagética mental e na memória visual. Os córtices cerebrais temporal esquerdo e parietal direito estão especialmente implicados na memória verbal e visual, respectivamente (Kolb & Whishaw, 1991; Kosslyn, 1991). A amígdala e o sistema límbico parecem estreitamente relacionados com o armazenamento de memórias extremamente emocionais. O cerebelo, os córtices motor e pré-motor e os gânglios basais estão estreitamente ligados à aprendizagem e desempenho de capacidades motoras. Os córtices sensoriais primários (corpo estriado e occipital para a visão, temporal para a audição, somatosensorial para o tacto) estão intimamente envolvidos nas memórias específico-modais apresentadas no primado da repetição. Os córtices frontal e pré-frontal aparentam servir a memória de trabalho (curto-prazo) com diferentes áreas especializadas na retenção breve de informação quer visual, de objectos-padrão ou de localização espacial. O córtex pré-frontal está também fortemente implicado em aspectos estratégicos de desempenho e memória: suporta as capacidades das pessoas para perseguir planos longos de recordação, manter as coisas em ordem, procurar memórias obscuras e actualizar a memória de trabalho em cenários de mudanças rápidas (por exemplo, os controladores de tráfego aéreo terem presente o movimento dos muitos aviões que entram e saem do seu espaço aéreo). (Trad. nossa).

mnésicas, por mais exaustivas e exactas que sejam as ciências, completos e fidedignos os modelos, aproximadas e inclusivas as simulações. Provavelmente porque a imponderabilidade da memória humana, sujeita às circunstâncias e às emoções de cada momento, torna a tarefa atlântica, ao passo que o carácter cíclico do tempo a obriga a reconstruir-se continuada e irrepetivelmente, como se dos trabalhos de Sísifo se tratasse e como se o peso que carregasse fosse sempre aumentando.

Dificuldades que não abalaram o interesse e as expectativas de grupos académicos¹²⁶ empenhados no desenho de novos modelos computacionais ligados à Inteligência Artificial, como as várias versões e revisões do ACT, ou ACT-R (Adaptive Control of Thought, ou Controlo Adaptável do Pensamento – o R é de Racional), criado por John Robert Anderson (1947) nos anos noventa, e do qual derivaram inúmeros sucedâneos. Esmoreceu talvez o entusiasmo de alguns sectores da psicologia convencional que, em reacção à tradição laboratorial dominante, desviaram a sua atenção para uma *memória do quotidiano*, baseada nas memórias episódicas autobiográficas, que combinam frequentemente factos com ficções, distorções tendentes a satisfazer uma imagem mais aproximada daquela que as pessoas têm ou pretendem fazer passar de si próprias, mais concordante com as suas convicções ocasionais.

An interesting aspect of autobiographic memory is that it is intimately tied to conceptions of *self* – of who and what we are. Many studies have found that memories are reconstructed to satisfy self-serving motives, and that people remember themselves in a more favorable light than is warranted (see Greenwald, 1980; Loftus and Ketcham, 1994). People also tend to distort their memory of how they used to behave (or their former opinions) to be more consistent with their opinion of today (Ross, 1989). (Bower, 2000, p. 27).¹²⁷

Ainda assim, foi a interdisciplinaridade entre Psicologia Cognitiva e Neurociência que deu origem à Neurociência Cognitiva, a qual chamou a si o estudo da memória humana e se envolveu nos projectos mais relevantes que lhe dizem respeito, como a Inteligência Artificial e o Mapeamento do Cérebro, apoiando-se no salto tecnológico dos últimos vinte ou vinte e cinco anos nas áreas da imagiologia, da informática (e neuro-informática) e das comunicações.

¹²⁶ Normalmente constituídos por alargadas equipas pluridisciplinares que reúnem praticamente todas as ciências cognitivas: um poço sem fundo de filósofos, matemáticos, linguístas, semiólogos, antropólogos, psicólogos, neurocientistas e outros, nas suas infundáveis subespecialidades.

¹²⁷ Um aspecto interessante da memória autobiográfica é o de estar intimamente ligada a concepções do *eu* – de quem e o que somos. Muitos estudos descobriram que as memórias são reconstruídas para satisfazer motivos auto-servientes e que as pessoas se lembram de si próprias a uma luz mais favorável do que seria justificável (ver Greenwald, 1980; Loftus and Ketcham, 1994). As pessoas também tendem a distorcer as suas memórias de como costumavam comportar-se (ou das suas primeiras opiniões) para que sejam mais consistentes com a sua opinião actual (Ross, 1989). (Trad. nossa).

2.2. FISIOLOGIA E MECANISMOS DA MEMÓRIA.

Sobre a fisiologia da memória, ficou dito o essencial nos capítulos precedentes e a exploração dos meandros da actividade bioquímica – a articulação dos vários órgãos entre si, a identificação de numerosos neurotransmissores e a missão, muitas vezes ambígua, de cada um na complexa função cerebral, a definição dessas substâncias orgânicas, como hormonas, enzimas, proteínas e outras, a dinâmica da rede celular das células nervosas entre si e com as demais ou a plasticidade sináptica – redundaria num castigo escusado, sem benefícios divisáveis quanto ao entendimento que se pretende ter e à perspectiva de abordagem do fenómeno em causa relativamente a este exercício. Até porque, por muito minuciosa que fosse essa análise, ela seria igualmente inconclusiva, face à quantidade de contingências que condicionam os agentes envolvidos e que são, por enquanto, impossíveis de calcular e controlar.

Voltar aos seus mecanismos para referir os da ordem do *oblivium*, quase esquecidos, que lhe são intrínsecos e se traduzem na amnésia, que pode ser retrógrada (incapacidade de evocar lembranças adquiridas) ou anterógrada (incapacidade de guardar novas lembranças), e na interferência, que pode ser proactiva (inibição de novas memórias por intromissão de aprendizagens anteriores) ou retroactiva (inibição de memórias anteriores por intromissão de novas aprendizagens); uma espécie de competição entre memórias antigas e recentes que afecta a transferência de informação entre a memória de trabalho e a de longo-prazo em ambos os sentidos – por exemplo, a alteração de um número de telefone ou de uma palavra-passe, o nome do namorado de uma pessoa amiga de quem se conhecia o anterior, podem gerar confusões quer num sentido quer noutro. Uma afecção parecida com a que se verifica nos dois tipos de amnésia mencionados: bloqueio da passagem de informação da memória de longo-prazo para a de trabalho que impede a recordação (retrógrada); diminuição ou perda da capacidade de formar novas memórias por falhas no sentido inverso (anterógrada) – embora raro, podem ocorrer ambas em simultâneo no mesmo doente.

Para além das causas naturais do esquecimento, de que faz parte a decadência física pelo envelhecimento, existem ainda outras classificações de amnésia, ora relacionadas com a sua etiologia, como pós-traumática, psicogénica ou fisiológica, ora de carácter mais geral, ainda que combináveis com as anteriores, como total ou parcial, constante ou episódica, temporária ou permanente, mas, quer se refiram a causas ou consequências, essas classificações cruzam-se e sobrepõem-se com frequência.

Sobre o mesmo tema, Umberto Eco (1932-2016) formulou a hipótese (artificial) de uma *Ars Oblivionalis*, por oposição às *Artes Memoriae* descritas por Rossi, Yates e outros.

Una volta per scherzo, con alcuni amici, si era inventata una lista di discipline inesistenti da mettere a concorso per cattedre universitarie, del tipo Ippica Azteca, Urbanistica Nomadica, Istituzioni di Devianza, Teoria degli Insiemi non Normali o Microscopica degli Indiscernibili. Una tra le materie più interessanti era l'*Ars Oblivionalis*... (Eco, 20 Mai. 2006).¹²⁸

No ensaio “An *Ars Oblivionalis*? Forget It!”, apresentado pela primeira vez em 1966 no Simpósio sobre Semiótica e Memória no Centro di Semiotica e Linguistica (Università di Urbino), Eco faz corresponder a mnemotecnia à semiótica, a pedra-de-toque para a revisitação dos tratados, concluindo que o sistema é desadequado para estimular o esquecimento por remeter sempre para a memória, apesar de poder contribuir bastante para dificultar a recordação pelo excesso de informação e desmultiplicação de significados que utiliza.

Non si dimentica per cancellazione ma per sovrapposizione, non producendo assenza ma moltiplicando le presenze. E questo spiega perché uno dei terrori dei mnemotecnici fosse di ricordare talmente da confondersi le idee e quindi praticamente dimenticare. Pare infatti che a un certo punto della sua vita Giulio Camillo si scusasse per lo stato confusionale in cui si mostrava, e per i suoi difetti di memoria, allegando la sua lunga e frenetica applicazione ai teatri del mondo. E d'altra parte nella sua polemica contro le mnemotecniche Agrippa (*De vanitate scientiarum*) aveva affermato che la mente viene resa ottusa da quelle immagini mostruose, e sovraccaricandosi è condotta alla pazzia. (Eco, 20 Mai. 2006).¹²⁹

Facécias à parte, o esquecimento aparenta ser indispensável ao bom funcionamento da memória, ou, pelo menos, da mente, pois, dizem os especialistas, é impossível reter tudo o que se apreende e, se o não fosse, a gestão de toda essa informação seria impraticável, como sugeria Umberto Eco – mesmo tendo em conta que o cérebro é usado na sua totalidade e não apenas em parte, como advogava a néscia ideia dos dez por cento. Ao contrário, Proust não lhe descortinava limites, embalado pela imaginação.

¹²⁸ Uma vez por piada, com alguns amigos, inventou-se uma lista de disciplinas inexistentes a colocar a concurso para cadeiras universitárias, do tipo Hipismo Azteca, Urbanismo Nómada, Instituições Desviantes, Teoria dos Conjuntos não-Normais e Microscopia dos Indiscerníveis. Uma de entre as matérias mais interessantes era a *Ars Oblivionalis*... (Trad. nossa).

¹²⁹ Não se esquece por anulação mas por sobreposição, não produzindo ausência mas multiplicando as presenças. E isto explica porque é que um dos terrores dos mnemotécnicos fosse o de recordar tanto que confundissem as ideias e assim acabassem praticamente por esquecer. Parece ter realmente acontecido que, a certa altura da sua vida, Giulio Camillo se desculpasse pelo seu estado confusional e pelas suas falhas de memória, alegando a sua longa e intensa entrega aos teatros do mundo. E, por outro lado, na sua polémica contra as mnemotecnias, Agrippa (*De vanitate scientiarum*) tinha afirmado que a mente se tornava obtusa com aquelas imagens monstruosas e, sobrecarregada, era levada à loucura. (Trad. nossa).

[...] nous trouvons de tout dans notre mémoire; elle est une espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met, au hasard, la main tantôt sur une drogue calmante, tantôt sur un poison dangereux. (Proust, 1925, p. 390).¹³⁰

E a psicanálise alguma razão lhe dava, ao desenterrar dos insondáveis recantos do subconsciente vívidas recordações há muito esquecidas. Algum senso haverá também em tentar compreender os fenómenos com a devida circunspecção, no seu sentido mais literal, como fez o investigador Eric Kandel (1929), aliando a psicologia à neurologia e à biologia molecular. Kandel procurava perceber a formação da memória (o seu *engrama*) e identificou o que ainda o não tinha sido antes: o aumento do número de ligações sinápticas, diversamente do que acontece com as alterações funcionais nas sinapses existentes, quando se fala da memória de curto-prazo, que não se multiplicam; como que uma pequena explosão que se propaga pela rede neuronal criando novas conexões. Valeu-se da lesma marinha *Aplysia californica*, cuja estrutura neural simples lhe permitiu um estudo mais rápido e directo, facilitando-lhe extrapolar o que acontece em organismos mais complexos como o ser humano. Sob o sugestivo título “In Search of Memory” (2007), conta a história de uma vida que também se confunde com a obra.

O que é possível afirmar é que existe uma dinâmica entre memorizar e esquecer que tem que ver com uma *selecção* que depende da atenção dada ao que se passa em redor e dos vários factores motivacionais que a convocam; uma selecção muitas vezes inconsciente, pretensamente ao invés do que acontece ao escrever um livro, compor uma música, pintar um quadro, montar um filme, projectar um edifício, sem por isso deixarem de constituir exercícios afins.

Pode também dizer-se que determinadas tarefas e tipos de memória se processam em determinadas áreas e estruturas cerebrais, até por se associarem certas disfunções a lesões nessas áreas ou estruturas, mas ao observar indivíduos saudáveis verifica-se que, ao estimular zonas específicas através de tarefas concretas, são também activadas outras regiões, em particular quando se trata de recuperar ou reconhecer memórias – um enorme transtorno para os teóricos do *armazenamento fixo*, ou *localizado*, e um foco de controvérsia especialmente estimulante que apela ao enleio entre a suspensão, a intuição e as sombras.

¹³⁰ [...] nós encontramos tudo na nossa memória; ela é uma espécie de farmácia, de laboratório de química, onde, por acaso, tão depressa deitamos a mão a uma droga calmante como a um perigoso veneno. (Trad. nossa).

2.3. PRINCIPAIS ÁREAS DE INVESTIGAÇÃO E LIMITES DO CONHECIMENTO ACTUAL.

Se bem que pouco mais que meros instrumentos de apoio científico, a Inteligência Artificial e o Mapeamento do Cérebro transformaram-se numa espécie de febre do ouro contemporânea, atraindo um sem-número de investigadores e colaboradores, distribuído por um cada vez maior número de subespecialidades, desejoso de mudar o mundo, com intenções muito diversas e nem sempre inocentes.

O desenvolvimento tecnológico dos meios de pesquisa permitiu uma análise cerebral muito mais detalhada e facilitou bastante a partilha de informação, favorecendo a construção de modelos virtuais, para os quais contribuem os muitos centros de investigação espalhados pelo globo. Esses modelos têm vindo a aproximar-se do «original» e têm revelado méritos substantivos, quer pelo seu valor científico estrito, abstracto e desinteressado, quer no rigor que têm vindo a emprestar à medicina no diagnóstico e tratamento das mais variadas patologias, nomeadamente à neurologia e à neurocirurgia, permitindo ainda simular e estudar doenças, testar medicamentos e outras abordagens terapêuticas, confrontar e validar dados e experiências (estudos comparativos) reduzindo o sacrifício de animais de laboratório, sem contar com evidentes repercussões no ensino.

Para uma ideia cifrada da complexidade das relações que se podem estabelecer, existem no cérebro humano cerca de oitenta e seis mil milhões $(86 \times 10^9)^{131}$ de neurónios e um valor equiparável de células gliais, ou de suporte, estimando-se em perto de cento e cinquenta biliões $(1,5 \times 10^{14})$ o número médio de sinapses prováveis. Ao acrescentar a variabilidade estrutural e de funcionamento de cada cérebro, com base na natureza idiossincrática de cada indivíduo, nos factores genéticos e epigenéticos presentes, na consequente diversidade somática e na sua evolução temporal ao longo da vida (as alterações físicas e biológicas devidas ao processo de envelhecimento) exponenciam-se as possibilidades para a criação de um modelo padrão cujo original é a sua antítese. É a partir destas premissas que trabalham os *novos alquimistas* e *designers* do mapeamento e da inteligência virtuais e é com estas dificuldades que se deparam, constituindo elas os principais limites do conhecimento actual: à parte do paradoxo de

¹³¹ Durante muito tempo, considerou-se haver cem mil milhões de neurónios e até dez vezes mais células gliais, até que, há poucos anos (2009), a investigadora Suzana Herculano-Houzel chegou a uma média de 86×10^9 de neurónios com um desvio padrão de quase dez por cento, após a análise de quatro cérebros de homens adultos, sendo que a diferença de catorze mil milhões equivale aproximadamente ao dobro do número de neurónios de um babuíno e a metade do de um orangotango ou de um gorila.

um padrão irrepetível, não se possuem, por enquanto, dados suficientes ou equipamentos capazes de os receber nem tempo imaginável para os recolher e registar.

Tecnologias como a tomografia axial computadorizada ou por emissão de positrões, a ressonância magnética nas suas múltiplas valências, a electroencefalografia, a estimulação magnética transcraniana, ou outras mais recentes, como a *Brainbow* (ilustração 17), que marca cada neurónio com uma cor diferente e permite visualizar e entender as ligações neuronais no seu conjunto e monitorizar as suas alterações durante o crescimento e o envelhecimento, e a *ATLUM*,¹³² que faz a leitura diagramática da rede neuronal do cérebro, descascando-o em espiral, como a uma cebola, e colocando o tecido obtido numa longuíssima fita que o microscópio electrónico converterá em imagens a tridimensionalizar,¹³³ têm contribuído para uma compreensão mais substancial da fisiologia da mente, mas de forma necessariamente fragmentária, dada a inviabilidade de tratamento e armazenagem de um volume tão vasto de informação.

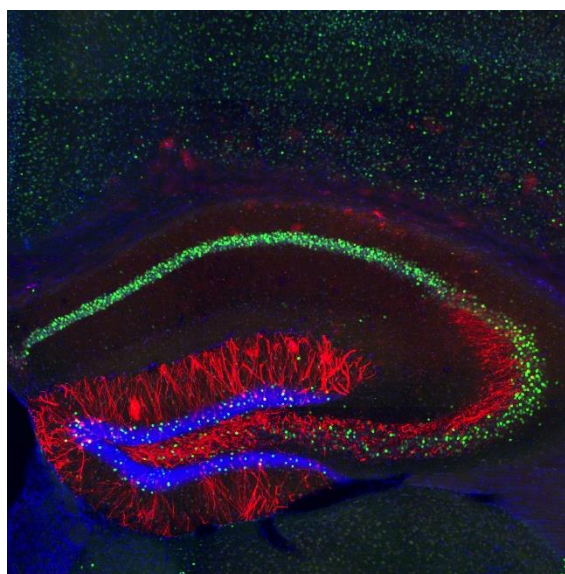


Ilustração 17 - Fluorescência Brainbow, identificação de células do hipocampo de um rato (a vermelho) onde são armazenados traços mnésicos, MIT, Massachusetts, Steve Ramirez e Xu Liu, 2013.

Será, por isso, mais prudente falar de vários mapas do que de um único mapa, os quais possam reflectir mecanismos ou comportamentos específicos concernentes a vectores de pesquisa particulares; o desígnio de um “Google Brain” está longe de se realizar: admitindo o exemplo do rato, segundo o método *ATLUM* levar-se-ia duzentas mil

¹³² ATLUM – automatic tape-collecting lathe ultramicrotome, ou: torno ou desenrolador automático de fita ultramicrotómica.

¹³³ Estes métodos recentes dão uma visão global e simultânea da rede celular cerebral, ao contrário dos anteriores, e aplicam-se apenas ao estudo de cérebros de pequenos animais, como ratos. O ramo de estudo desta rede tem o nome de *connectomics* e o diagrama da rede, *connectome*.

semanas a mapear todas as suas ligações neuronais e os dados seriam superiores aos que circulam hoje na Internet ou aos de todas as bibliotecas do mundo, de acordo com Jeff Lichtman (Nasr, 26 Jul. 2017). No entanto, ninguém arrisca negar a possibilidade de se conseguir lá chegar um dia, passo a passo, que as não poucas páginas em linha com a palavra “atlas” nos seus títulos confirmam.

Apoiada nas ciências cognitivas e nas tecnologias anteriormente descritas, a Plataforma Computacional Neuromórfica, integrada no “Human Brain Project”, está a desenvolver processadores que simulam a mecânica do sistema nervoso central, destacando-se das máquinas digitais convencionais pela rapidez de processamento e pelo baixo consumo energético: baseados nos sistemas *SpiNNaker* e *BrainScaleS*, o primeiro simula perto de quatrocentos e oitenta milhões de neurónios e duzentos e quarenta mil milhões de sinapses, em tempo real, e o segundo cerca de quatro milhões de neurónios e mil milhões de sinapses, dez mil vezes abaixo do tempo real.¹³⁴ Pretende apoiar as neurociências no aprofundamento dos seus conhecimentos sobre a dinâmica dos processos cerebrais e aplicar essas dinâmicas aos programas computacionais, dotando-os de rapidez, eficiência, flexibilidade, capacidade de comunicação e aprendizagem: “humanizando-os”.

Uma aproximação ao humano que se pressente também na tentativa de exploração de uma neurociência arquitectónica, ou *neuroarquitectura*, proposta por Anjan Chatterjee¹³⁵ como extensão de uma *neuroestética*, eventualmente mais concretizável que esta; radicada na neuroestética, a neuroarquitectura presta-se com outra facilidade a análises objectivas, embora seja nos elementos menos mensuráveis que a atenção recaia por vício de pensamento e afinidades iniludíveis.

Chatterjee parte de um afastamento da *trindade vitruviana*, em particular da *venustas*, por ele detectada nos últimos cem anos, e sugere um método apoiado na neuroestética, que estabelece linhas de enquadramento e factores de parametrização da pesquisa, «com a intenção de incentivar a construção de ambientes favoráveis à melhoria dos comportamentos, da saúde e do bem-estar das pessoas», (Coburn, Vartanian,

¹³⁴ O supercomputador IBM-Sequoia (2012), de arquitectura convencional, simula $5,3 \times 10^{11}$ e $1,6 \times 10^{13}$ sinapses, mil e quinhentas vezes acima do tempo real, consumindo na ordem das centenas de vezes mais energia que os de engenharia neuromórfica.

¹³⁵ Neurologista e investigador na área das neurociências, servindo-se da imagiologia para estudar os comportamentos, nomeadamente os que se relacionam com a percepção e representação neural das acções, do espaço, da linguagem e, mais recentemente, das suas implicações com a ética, a estética e a arquitectura.

Chatterjee, 2017, pp. 1521-1531)¹³⁶ levantando questões e evidenciando dificuldades em permanência, como é próprio da fase larvar do seu plano.

Através de uma chave tripla de interpretação importada da neuroestética e de estudos empíricos emergentes sobre respostas neurofisiológicas a estímulos arquitectónicos, procura estabelecer paralelismos entre processos interestruturais do cérebro e experiências espacio-arquitectónicas ou paisagísticas para inferir sobre mecanismos neurais subjacentes, padrões de comportamento, percepção e avaliação estéticas.

According to this model, three large-scale systems generate aesthetic experiences: sensory-motor, knowledge-meaning, and emotion-valuation systems. Architecture engages multiple sensory networks, presumably visual, auditory, somatosensory, olfactory, and vestibular systems, and triggers motor responses such as approach and avoidance (Vartanian *et al.*, 2015). Meaning-knowledge systems informed by personal experiences, culture, and education also shape one's encounters with the built environment. Finally emotion-valuation networks mediate feelings and emotions engendered by buildings and urban spaces (Leder *et al.*, 2004). (Coburn, Vartanian, Chatterjee, 2017, pp. 1521-1531).¹³⁷

Entre muitos exemplos, menciona certas características espaciais e histórico-sociais tendentes a harmonizar as relações entre o homem e o espaço construído, a gerar sentimentos de comodidade: grau controlado de complexidade, equilíbrio dos contrastes e da composição, introdução de léxicos próprios como repetição, simetria, padrão, fractal, curva, dimensionamento do pé-direito ou da altura do edifício em si, natureza aberta dos espaços, temperatura, humidade, acústica, influência da formação específica dos indivíduos (nas experiências com arquitectos e estudantes de arquitectura, activam-se regiões cerebrais diferentes das que se activam noutras pessoas), estatuto do edifício (autor reconhecido, (antigo)idade, estilo, valor simbólico ou patrimonial).

Elaborada com recurso a imagens bidimensionais, representação redutora de um universo muito mais que visual, a generalidade destes estudos e das suas conclusões não aporta surpresas e quase aparenta alguma ingenuidade (pelo menos para quem, por obrigação e actividade, está familiarizado com estas questões), mas seria precipitado e presumido esperar diferente dos primeiros passos de um ensaio deste tipo, justificado aliás pela pertinência do argumento inicial (erosão da *venustas*) e pela

¹³⁶ Trad. nossa.

¹³⁷ De acordo com este modelo [aesthetic triad, criada para enquadrar experiências estéticas em termos neurais], três grandes sistemas produzem experiências estéticas: sensorial-motor, conhecimento-significado e emocional-avaliação. A arquitectura envolve múltiplas redes sensoriais, presumivelmente os sistemas visual, auditivo, somatosensorial, olfativo e vestibular, e desencadeia reacções motoras como aproximação ou afastamento (Vartanian *et al.*, 2015). Conhecimento-significado, informado por experiências pessoais, cultura e educação, modela também a abordagem de cada um com a envolvente construída. Finalmente, a rede emoção-avaliação medeia sentimentos e emoções criados por edifícios e espaços urbanos (Leder *et al.*, 2004). (Trad. nossa).

oportunidade de uma reflexão crítica, cientificamente escorada, sobre uma prática sujeita à intervenção (e interferência) de numerosos agentes e por eles distraída do seu fim primeiro, balançando amiúde entre a tal erosão da «beleza» e a sua deificação forçada.

In one study, beauty judgements of architecture were shown to vary with activity in various regions of the pFC, including the front polar cortex and the superior frontal gyrus, as well as brain regions involved in memory retrieval, such as the parahippocampus (Vartanian *et al.*, 2013). These neural regions are somewhat distinct from reward circuitry associated with emotions. Activation of the pFC suggests that conscious reasoning and analysis can play a significant role in aesthetic judgement, whereas parahippocampal activation may mean that memories generated from education or past experience may influence this analytical process. Increased activity in both of these neural regions implies that aesthetic judgement may be particularly influenced by inputs from the knowledge-meaning system such as expertise, cultural trends, and an understanding of a building's intended function. (Coburn, Vartanian, Chatterjee, 2017, pp. 1521-1531).¹³⁸

A noção de que alguns parâmetros quantitativos, facilmente balizáveis, pesam na forma como o espaço é percebido e apreendido por quem o usa, é tão natural para quem o desenha que é como se fizesse parte do gesto sem que fosse necessário pensá-lo, uma presença que não se sente, uma evidência que não mereceria menção, mas a intromissão de outras variáveis e estruturas cerebrais na formação do juízo estético, que remetem para uma memória episódica, comportamental e emocional, pode constituir um filtro interpretativo útil e introduz o factor tempo na equação da apreciação do belo em arquitectura – um belo pluridimensional, composto por uma sobreposição de camadas idealmente imperceptíveis, só materializável através da memória e do tempo.

¹³⁸ Um estudo mostrou que os juízos sobre a beleza arquitectónica variavam consoante a actividade de várias regiões do córtex pré-frontal, incluindo o córtex polar frontal e a circunvolução frontal superior, bem como as regiões cerebrais envolvidas na recordação, como o para-hipocampo [ou circunvolução para-hipocampal] (Vartanian *et al.*, 2013). Estas regiões neurais são de algum modo distintas dos circuitos de recompensa associados às emoções. A activação do córtex pré-frontal sugere que o raciocínio e análise conscientes podem ter um papel importante no juízo estético, enquanto a activação para-hipocampal pode querer dizer que as memórias com origem na educação ou na experiência passada podem condicionar este processo analítico. O aumento da actividade em ambas as regiões neurais implica que o juízo estético possa ser particularmente influenciado pela informação proveniente do sistema “conhecimento-significado”, como a especialização, as tendências culturais e uma compreensão da função destinada a um edifício. (Trad. nossa).



Ilustração 18 - Ouroboros, Theodorus Pelecanos, 1478.

3. MEMÓRIA E TEMPO

Same Time Tomorrow¹³⁹

You know that little clock, the one on your VCR
the one that's always blinking twelve noon
because you never figured out
how to get in there and change it?
So it's always the same time
just the way it came from the factory.
Good morning. Good night.
Same time tomorrow. We're in record.

So here are the questions: is time long or is it wide?
And the answers? Sometimes the answers
just come in the mail. And one day you get that letter
you've been waiting for forever. And everything it says
is true. And then in the last line it says:
burn this. We're in record.

And what I really want to know is: are things getting better
or are they getting worse? Can we start all over again?

Stop. Pause. We're in record. Good morning. Good night.
Now I in you without a body move.
And in our hearts we fly. Standby.
Good morning. Good night.

Laurie Anderson

¹³⁹ Amanhã à mesma hora

Conhecem aquele pequeno relógio, o do vosso video-gravador? / O que está sempre a piscar meio-dia / por nunca terem percebido como alterá-lo? / Portanto é sempre a mesma hora / tal como veio da fábrica. / Bom dia. Boa noite. Amanhã à mesma hora. / Em gravação. / Pois aqui estão as perguntas: o tempo é comprido ou é largo? / E as respostas? Por vezes as respostas / chegam simplesmente pelo correio. E um dia recibes aquela carta / de que tens estado à espera desde sempre. E tudo o que lá está escrito / é verdade. E na última linha lê-se: / queima isto. Em gravação. / E o que eu queria realmente saber era: as coisas estão a ficar melhor / ou estão a ficar pior? Podemos começar tudo de novo outra vez? / Parar. Pausa. Em gravação. Bom dia. Boa noite. / Agora eu em ti sem um movimento. / E nos nossos corações voamos. Em suspensão. / Bom dia. Boa noite. (Laurie Anderson, canção do álbum Bright Red, 1994 – Trad. nossa).

3.1. TEMPO COMO SUBSTRATO DA MEMÓRIA. DIMENSÃO TRIPARTIDA, CÍCLICA E LINEAR.

Substrato não será o termo mais adequado para definir um fenómeno como o tempo, por tão pouco este ter de sólido – apesar da teimosia do homem em medi-lo com afincada exactidão, em encontrar-lhe um início e um fim –, mas é nele que a memória repousa e se enlaça, independentemente da visão tripartida, cíclica ou linear que dele se tenha, sem que nenhuma das três seja incompatível com as restantes e embora cada uma possa prevalecer diversamente em certas disciplinas, idades históricas ou religiões por melhor se afeiçoar a estas.

Abstracto e insubstancial, o tempo dá corpo à memória, dá solidez à identidade dos homens e das sociedades, conforma o pensar e o sentir; é o agente da mudança a que Marguerite Yourcenar chamou “esse grande escultor”, que modela com paciência a sua obra, a que a lenta e aparente indiferença oferecem carácter e sentido; assevera, com a sua passagem incessante, a maturidade e a beleza do que é belo, tanto mais quão longa for essa passagem, para depois as diluir no irreconhecimento. *Chronos* – a divindade grega que castrou o pai, comeu os filhos, expiou as suas culpas por várias gerações na solidão do deserto, acabando por se tornar num deus pacífico e benfazejo, tendo apenas sido calorosamente celebrado um império mais tarde e após ter mudado de nome para Saturno¹⁴⁰ – é uma metáfora eloquente da importância da experiência para alcançar a sabedoria. Mas, se o mundo romano tinha, em parte, esquecido o deus do tempo, o mundo contemporâneo anda esquecido de todos os deuses e distraído de si próprio, escravo do imediato, no pânico de “perder tempo” e na ânsia de se “despachar”.

Vive-se cada vez mais o momento, o pulsar do relógio – um tempo indiferenciado, como se não fosse vivido, como se se passasse por ele desapercibidamente, como se se contasse o tempo sem se contar com ele; como se o homem não fosse, ele próprio, tempo (segundo Heidegger).¹⁴¹ Mas a memória também é demora, e não atenta quem não se detém. E, se não há memória sem passado, não haverá futuro sem memória (segundo o mesmo autor).

¹⁴⁰ Ele [Walter Benjamin] considerava-se a si próprio um melancólico, desvalorizando as classificações da psicologia moderna e invocando a astrologia tradicional: “Eu vim ao mundo sob o signo de Saturno – o astro da revolução mais lenta, o planeta dos desvios e dos atrasos...” (Susan Sontag, na introdução a “One-Way Street and Other Writings”, de Walter Benjamin, p. 7 – Trad. nossa).

¹⁴¹ “Concebido na sua possibilidade de ser mais extrema, o ser-aí [Dasein] não é *no* tempo, ele é *mesmo* o tempo.” (Heidegger, 2008, p. 51).

Em “Martin Heidegger”, George Steiner sintetiza este aspecto do pensamento do filósofo:

A projecção de si do *Dasein* para a realização, esse movimento-para que está implícito no cuidar-por, postula a futuridade. «O sentido primário da existencialidade é o futuro». Em alemão, “futuro” é *Zukunft*, o “que advém para nós, na nossa direcção”. Procurando ser, o *Dasein* está constantemente à frente de si próprio e é constantemente antecipador. Há, por conseguinte, um sentido literal segundo o qual a futuridade é a mais imediata, a mais presente das dimensões da temporalidade. «Da antecipação que acompanha o estar-decيدido, faz parte um presente, em conformidade com o qual uma decisão desvenda a situação». Também aqui a etimologia é posta ao serviço. “Presente”, em alemão, é *Gegenwart*, que Heidegger decompõe em *gegen-wart*, e interpreta como significando “um esperar-orientado-para” ou “*waiting-against*”, em que “against” significa, como ainda o pode em Shakespeare e na Versão Autorizada da Bíblia, “na vizinhança de”, “na proximidade de”. A presentidade é um modo de “ser-ao-pé”. O “estar-decيدido” evita que o presente seja distraído pelo objecto do quotidiano e faz do momento percebido [*Augenblick* – instante; momento de visão] um “ecstase” [êxtase] de antecipação “cuidadora”. Na autêntica temporalidade, “ser-ao-pé” é também um “esperar-orientado-para-isso-que-advém” (o *Zukünftige*). Em *Gewesenheit*, o passado ou “preteridade”, Heidegger concentra-se no radical *wesen*, “ser”. Esta preteridade do ser não é nenhuma dimensão inerte, gasta, estabelecida, como o uso vulgar na linguagem nos levaria a supor. A *Gewesenheit* é o agente essencial da futuridade, dessa projecção para o ser autêntico que é o fito existencial do *Dasein*. A terminologia de Heidegger atinge novos extremos de impenetrabilidade: «Como autenticamente futural, o *Dasein* é autenticamente como “tendo sido”. A antecipação da nossa suprema e mais própria possibilidade é um retornar, no modo da compreensão, ao nosso mais próprio “sido”. Só na medida em que é futural é que o *Dasein* pode ser autenticamente como tendo sido. O carácter de “ter-sido” provém, de certo modo, do futuro.» «Torna-te no que és», instigava Nietzsche.

A um nível ingénuo, poderíamos dizer que Heidegger está a expor o truísmo psicológico segundo o qual os acontecimentos passados são alterados e ganham um sentido pelo que acontece agora e pelo que acontecerá amanhã; segundo o qual o passado é tornado ou significativo ou vazio pelo que ainda está para ser; segundo o qual é apenas uma maturação que confere uma lógica e movimento ao que aconteceu antes. Como Coleridge escreveu a Charles Aders em 1823: «Without memory there can be no hope – the Present is a phantom known only by its pining, if it do not breathe the vital air of the Future: and what is the Future, but the image of the Past projected on the mist of the unknown and seen with a glory round its head». Heidegger está a lembrar-nos das circularidades reciprocamente geradoras e reinterpretativas do passado-presente-futuro. O paradoxo latente, figurado pela imagem da cobra a engolir a sua própria cauda ou pela fita de Möbius, já era conhecido dos pré-socráticos. É um tema muito frequente de meditação entre os místicos. O poeta diz-nos que no nosso fim estava o nosso princípio. A síntese de Heidegger fica muito perto: “só na medida em que o *Dasein* é, pode ser como tendo sido.” *Sein und Zeit* são como que o mesmo. (Steiner, 1990, pp. 95-96).

A relevância de Heidegger para a compreensão do tempo está não só na visão prismática e nas afinidades estruturais com a memória que apresenta, ou na ponte que lança sobre a história, como também na reinterpretação passado-presente-futuro, sem esquecer a marca que deixou no pensamento ocidental no que se refere à refundação

de conceitos, às analogias léxico-arquitectónicas de que se serve, ao cuidado linguístico-filológico na abordagem dos temas tratados, à propriedade das questões que levanta e da forma como o faz ou à regeneração da metafísica, que tanto o moveu.

No contraponto hermenêutico com Platão, Aristóteles, Agostinho, Kant, Husserl ou Einstein, Heidegger desvia-se da discussão teológica da eternidade, por imperativo filosófico, mas reflecte sobre a sucessão de vazios que a perfazem, sobre a relação do tempo com o espaço, o movimento e a mudança, sobre a ciclicidade e constância dos fenómenos naturais ou dos ponteiros do relógio do tempo *quotidiano*, sobre a coincidência do passado e do futuro no presente, e da preponderância da futuridade, sobre uma (in)certa linearidade do tempo *vulgar*, da história, ou sobre a *autenticidade* de um tempo interior¹⁴² apenas insinuado, próximo de “*la durée*”, de Henri Bergson,¹⁴³ a que alude no seu magno tratado; prefere falar de temporalidade – e de temporalização da temporalidade – enquanto condição de possibilidade e fundamento da estrutura do cuidado (*Sorge*), a qual se processa na consciência: um presente pensado na memória do *tendo-sido*, e na antecipação do *por-vir* (Reis, 2005, p. 371).

Temporalizing does not signify that ecstases come in a "succession". The future is not later than having been, and having been is not earlier than the Present. Temporality temporalizes itself as a future which makes present in the process of having been. (Heidegger, 1967, p. 401; H350).¹⁴⁴

Recuando às várias caracterizações do tempo, à entrada do capítulo sobre “o paradigma da reemergência do passado”, Paolo Rossi resume as noções cíclica e linear – uma associada às civilizações antigas, a outra à cultura judaico-cristã; uma emergente da observação dos movimentos siderais e da regularidade com que se repetem, outra de uma lógica sequencial crono-ordenada de progresso com princípio e fim – comentando a dicotomia que as opôs até finais do século XIX, sobretudo numa perspectiva historiográfica, e que haveria de se esbater daí em diante:

Il tempo ha una direzione e una freccia. Scorre da qualcosa verso qualcosa. Nella visione lineare del tempo è bandita ogni ripetizione. Si ha a che fare solo con eventi singoli, individuali, irripetibili, ciascuno dei quali si colloca in un punto determinato della freccia. Ma molti hanno affermato che pezzi del passato si riaffacciano nel presente, danno luogo a rinascite o a riemergenze. Nell'idea di riemergenza è implicita quella di un ritorno e di una ripetizione, di una non unicità e irripetibilità degli eventi, di possibili uniformità o leggi

¹⁴² A que José Reis prefere chamar «psicológico» em “O Tempo em Heidegger” (2005, p. 403).

¹⁴³ Henri-Louis Bergson (1859-1941), filósofo francês, Prémio Nobel da Literatura em 1927, desenvolveu estudos em diversas áreas (psicologia, biologia, arte, literatura, teologia, etc.), influenciando a sua evolução, tendo vindo a aumentar o interesse pela sua obra nos últimos anos.

¹⁴⁴ Temporalizar não significa uma “sucessão” de êxtases. O futuro não é posterior ao ter-sido, nem este anterior ao presente. A temporalidade temporaliza-se como um futuro que se *a-presenta* no processo de ter-sido. (Trad. nossa).

del divenire. La metafora della freccia si mescola, in modi imprevisi e complicati, a quella del ciclo. (Rossi, P., 2013, p. 119).¹⁴⁵

Uma convivência que Giambattista Vico previra muito antes, a que não é alheio o ulterior aparecimento e cruzamento de novas disciplinas históricas que a própria Ciência Nova fomentou.

Bisogna essere in grado di adottare, accanto al punto di vista diacronico, quello sincronico. Bisogna vedere la storia muoversi su uno sfondo, accettare l'idea che la storia che «corre in tempo» si muova o «scorra» sopra una «storia ideale eterna». (Rossi, P., 2013, p. 119).¹⁴⁶

O tempo histórico de Vico nasce em parte do tempo individual, de que o retrato literário de Thomas Mann em “A Montanha Mágica”, Dino Buzzati em “O Deserto dos Tártaros” ou Adolfo Bioy Casares em “A Invenção de Morel” são justos exemplos, os quais habitam já territórios do indefinível, do imponderável, do sensível, do nebuloso, do sombrio, mas também da transformação – o artista plástico Bill Viola diz numa entrevista que a sua altura preferida do dia é o crepúsculo: «interesse-me por momentos e lugares de instabilidade: limiares de transição entre duas coisas.» (Viola, 07 Nov. 2007).¹⁴⁷ Territórios de extensões infinitamente variáveis e relativas.

Pensa a un fiume, denso e maestoso, che corre per miglia e miglia entro argini robusti, e tu sai dove sia il fiume, dove l'argine, dove la terra ferma. A un certo punto il fiume, per stanchezza, perché ha corso per troppo tempo e troppo spazio, perché si avvicina il mare, che annulla in sé tutti i fiumi, non sa più cosa sia. Diventa il proprio delta. Rimane forse un ramo maggiore, ma molti se ne diramano, in ogni direzione, e alcuni riconfluiscono gli uni negli altri, e non sai più cosa sia origine di cosa, e talora non sai cosa sia fiume ancora, e cosa già mare... (Eco, 1981a, p. 155).¹⁴⁸

Por mais exemplos que se encontrem, o tempo permanece como condição primordial da memória, a matéria-prima a que o homem vai dando forma a golpes de cinzel, deixando inscritas marcas mais ou menos reconhecíveis de experiências individuais que

¹⁴⁵ O tempo tem uma direcção e uma curva, como uma flecha. Escorre de qualquer coisa para qualquer coisa. Na visão linear do tempo é banida cada repetição. Tem apenas que ver com acontecimentos singulares, individuais, irrepitíveis, cada um dos quais colocado num ponto determinado da flecha. Mas muitos afirmaram que pedaços do passado reaparecem no presente, dando lugar a renascimentos, a reemergências. Na ideia de reemergência está implícita a de um retorno ou de uma repetição, de uma não unicidade e irrepitibilidade dos acontecimentos, de possíveis uniformidades ou leis do devir. A metáfora da flecha mistura-se, de modos imprevisos e intrincados, com a do ciclo. (Trad. nossa).

¹⁴⁶ É necessário estar disposto a adoptar, paralelamente ao ponto de vista diacrónico, o sincrónico. É necessário ver a história deslocar-se sobre um fundo, aceitar a ideia de que a história que «corre no tempo» se desloca ou «escorre» sobre uma «história ideal eterna». (Trad. nossa).

¹⁴⁷ Trad. nossa.

¹⁴⁸ Pensa num rio, denso e majestoso, que corre milhas e milhas entre margens robustas, e tu sabes onde está o rio, onde a margem, onde a terra firme. A certo ponto, o rio, por cansaço, porque correu por demasiado tempo e demasiado espaço, porque se aproxima o mar, que anula em si todos os rios, já não sabe o que é. Transforma-se no próprio delta. Resta talvez um braço maior, mas muitos ramificam-se, em todas as direcções, e alguns confluem uns nos outros, e já não sabes qual a origem de quê, e por vezes não sabes o que é ainda rio e o que é já mar... (Trad. nossa).

vão sendo vividas por outros e constituindo um passado comum, seja pela sua duração ou pelo cuidado com que o homem nelas se demora.

Se é o homem que faz o tempo ou é o tempo que faz o homem, é pergunta a que não se pretende dar resposta, mas tão só explorar caminhos já desbravados e procurar neles uma consciência mais aprofundada da dialéctica que lhe subjaz e dos paradoxos que ela comporta.

3.2. CONSTRUÇÃO E CONSTRUTORES DO TEMPO. INSCRIÇÃO DAS MARCAS.

A considerar o tempo uma construção do homem, dir-se-ia que ela se expressa através da História, mas na sequência de materializações dos da sua espécie, de feitos realizados pela mão humana que aquela *ciência* estuda, ordena, enquadra e interpreta.¹⁴⁹ Esses feitos, como o particípio verbal sugere, pertencem ao passado e constituem o testemunho de todos os que antecederam o presente e que da sua passagem deixaram sinais: de todos, uns mais do que outros; dos sinais, uns mais persistentes do que outros.

Na tentativa de explicar o tempo, de caracterizar o presente e entender a história, George Kubler¹⁵⁰ perde-se nos labirintos recorrentes que esperam quem por eles envereda, mas não sem dar ao seu percurso um sentido orientador e esclarecido.

Actualidade é o momento em que o farol fica escuro entre os clarões: é o instante entre os tique-taques do relógio: é um intervalo vazio eternamente transcorrendo ao longo do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a brecha nos pólos do campo magnético girando em círculo, infinitesimalmente pequena mas no fim de contas real. É a pausa intercrónica quando nada acontece. É o vazio entre os acontecimentos.

No entanto, o instante actual é tudo o que podemos conhecer directamente. O resto do tempo emerge apenas através de sinais que chegam até nós, neste instante, depois de passarem por inúmeros estádios e inesperados suportes. Estes sinais são como que energia cinética armazenada até ao momento da descoberta, quando a massa desce ao longo de uma parte do seu caminho até ao centro do sistema gravitacional. É caso para perguntar porque é que estes velhos sinais não são actuais. A natureza de um sinal consiste em que a sua mensagem não se situa aqui nem agora, mas lá e então. Se é um sinal, corresponde a uma acção passada, já não abarcada pelo "agora" do ser presente. A percepção de um sinal acontece "agora", mas o seu impulso e a sua transmissão

¹⁴⁹ Entendendo como história a da humanidade, dela se excluindo muitas ocorrências naturais que, tendo influência nas acções e reacções dos homens, não são por ela estudados senão no que respeita às consequências que têm nas vidas dos que por essas ocorrências são afectados.

¹⁵⁰ George Kubler (1912-1996), americano, historiador de arte, especialista em arte pré-colombiana e ibero-americana, publicou, entre outros livros, "The Shape of Time: Remarks on the History of Things" e "Portuguese Plain Architecture", lançando, neste último, uma luz diferente sobre um período e um estilo particulares da arquitectura portuguesa, dita "chá" depois dele.

ocorreram "então". Em qualquer acontecimento, o instante presente é o plano sobre o qual são projectados os sinais de toda e qualquer manifestação do ser. Só este plano de duração nos congrega a todos no mesmo instante do devir.

[...] A segmentação da História é ainda uma matéria arbitrária e convencional, pois não é regida por nenhuma concepção verificável das entidades históricas e das suas durações. Agora e no passado, na maior parte do tempo, a maioria das pessoas vive de ideias emprestadas e de acumulações tradicionais, embora, a cada momento, o tecido se gaste e um novo tecido seja fabricado para substituir o velho; por outro lado, de tempos a tempos, o padrão sofre um abalo profundo, dando origem a novas formas e figuras. Estes processos de mudança são, todos eles, regiões misteriosas de que não temos mapas, regiões em que o viajante depressa perde a direcção, acabando por tropeçar na escuridão. São evidentemente muito poucas as pistas de que dispomos para nos orientarmos: talvez as anotações e os esboços de arquitectos e artistas, realizados sob o entusiasmo fervilhante de imaginar uma forma, ou os *brouillons* de poetas e músicos, cheios de rasuras e correcções, sejam as obscuras linhas costeiras deste continente negro do "agora", onde a marca do futuro é recebida pelo passado. (Kubler, 1991, pp. 31-32).

Os testemunhos têm origens e caracteres diversos – das ideias à lavoura, da indústria ao comércio, das ciências às artes – e a tentação de destacar os artísticos dos demais prende-se com a sua permanência, a sua capacidade de durar, menos comum nos outros campos, quer pela volatilidade dos próprios sinais, quer por se sobreporem uns aos outros – como nas ciências em geral, em que as descobertas mais recentes anulam as anteriores – ou pela sua inabilidade em espantar. Daí que os artistas possam ser vistos como construtores especiais do tempo, e os arquitectos como mais especiais ainda. Talvez não tanto pela perenidade ou singularidade das suas obras – cada vez menor –, mas por estas *pertencerem* a um número significativamente maior de pessoas.

Valeria lembrar que Kubler, em “A Forma do Tempo”, valoriza similmente todos os objectos *manufacturados* e dilui distinções entre artistas e artesãos quanto à leitura histórica a empreender, sublinhando a importância que a utilização desses objectos representa para a compreensão do fenómeno cultural e facilitando especulações sobre a relevância da arquitectura para a construção desse edifício do saber, enquanto arte que abarca artífices de tantos e tão diversos ramos, e cujas obras só começam depois de acabadas, ou seja, só se realizam pelo uso que se lhes dá e pelo modo como evoluem – no sentido das possibilidades que encerram.

Todavia, não são aqui de inferir intenções de apoucar megalomanias que acompanham tantos oficiais deste ofício praticamente desde que ele existe – de Imhotep a Albert Speer, passando por Filippo Brunelleschi, Louis Le Vau ou Alessandro Antonelli, que Sebastiano Vassalli descreve afectuosamente em “Cuore di Pietra” (ilustração 19):

L'uomo che tutti nominavano a voce bassa e quasi con timore, e che noi già abbiamo incominciato a chiamare con il nome della professione anziché con quello anagrafico: l'Architetto, era stato ragazzo e prima ancora un bambino negli anni in cui Napoleone metteva a ferro e fuoco l'Europa, e aveva sognato, come tutti i bambini della sua epoca, di diventare un generale e un imperatore più grande dello stesso Napoleone; poi però, crescendo, si era accorto di essere bravo a progettare edifici, e da quel momento non aveva avuto più dubbi su ciò che avrebbe fatto nella vita. Sarebbe diventato il Napoleone dei progettisti, e il principe degli architetti! (Le opere dei condottieri passano, quelle degli architetti rimangono.) (Vassalli, 2016, p.12).¹⁵¹



Ilustração 19 - Casa Bossi, Novara, Alessandro Antonelli, 1860.

Essa grandeza de alma, fábrica de muitos dos *objectos* que tocam espíritos sensíveis e prendem olhares prevenidos, tem contribuído para “espantar” até os mais incautos; para-se, observa-se, é-se confrontado, questionado, transportado, (guiado?), elevado: um perder-se em direcção ao encontro, um transcender-se. Uma transcendência quase heideggeriana, no sentido em que Heidegger reconhece na arte e na sua «antinomia do simultâneo escondimento e autodesenvolvimento da verdade» (Steiner, 1990, p. 114) um instrumento investigatório preferencial de descoberta, uma rede de caminhos quase inesgotável e combinável com o princípio de individuação do sujeito (do *Dasein*); o entrever de uma ideia de metafísica.

O protagonismo do *logos* como ferramenta de desocultação do sentido da existência poderá tê-lo feito eleger a poesia como a manifestação artística onde encontrava maior consolo – nomeadamente, em Hölderlin –, ainda que a *palavra* excedesse em muito essa função, mas a sua inclinação para as analogias arquitectónicas parece surgir com

¹⁵¹ O homem que todos nomeavam em voz baixa e quase a medo, e que nós tínhamos já começado a tratar pelo nome da profissão, omitindo o de registo – o Arquitecto –, era ainda rapaz ou menos que isso nos anos em que Napoleão punha a Europa a ferro e fogo, e tinha sonhado, como todos os miúdos da sua época, tornar-se um general e um imperador ainda maior do que o próprio Napoleão; no entanto, ao crescer, deu-se conta do seu talento para projectar edifícios, e a partir daí não teve mais dúvidas sobre o que faria na vida. Tornar-se-ia o Napoleão dos projectistas, e o príncipe dos arquitectos! (As obras dos capitães passam, as dos arquitectos permanecem.) (Trad. nossa).

a naturalidade habitual de quando estão em jogo o tempo e a memória, não encontrando melhor metáfora para a linguagem do que a da «casa do ser».



Ilustração 20 - Basilica ou Templo de Hera, Paestum, 560 a.C.

Mesmo a mais revolucionária obra de arte, se é autêntica, conservará e fornecerá ao Ser uma habitação e um santuário como ele não poderá encontrar em qualquer outro lugar. Aqui o exemplo de Heidegger é o de um templo grego [ilustração 20]. O templo está enraizado-na-terra e, literalmente, brotou da terra. Agora oculta a terra sob si, ao mesmo tempo que a liga ao céu. No interior do templo, a divindade está simultaneamente presente e ausente, tornada manifesta em epifania mas escondida do olhar. O templo, enquanto espaço colunado, está aberto ao exterior e encerrado. Num templo grego associam-se as duas agências primordiais da verdade do Ser - abertura, *die Lichtung*, e ocultação ou resguardado recolhimento sobre si. O céu é, nesta nova terminologia de Heidegger, o local e a realização da abertura. A terra é o local da ocultação e habitação santificada (*der Verbergung als Bergung*). Ambos são indispensáveis para ter lugar uma autêntica corporização da existência (o «bodying forth» de Shakespeare é o que Heidegger visa).

[...] A obra de arte mostra-nos que «a arte acontece sob a forma da luta primordial entre "desobstrução" e ocultação». E, mais uma vez, o cerne do sentido de Heidegger - com a sua brilhante refutação da depreciação platónica da 'mimesis' artística tomada como uma forma mendaz, não original - reside num jogo com as palavras. A arte é uma *Stiftung*, termo que significa uma instauração ou fundação (como de um templo), uma doação. Esta instauração provém da *Schöpfung*, ou criação, do artista. Mas se *shöpfen* significa «criar», também significa, e para Heidegger de modo mais autêntico, «extrair de um poço». De modo que a obra do artista é um literal «extrair para a luz do poço do Ser», poço que está entranhado na terra guardiã.

O nada pleno do qual brota o Ser, a («nascente») está alojado nas profundezas escondidas. Criar é trazer à luz, mas de um modo que é uma consagração (uma *Stiftung*), porque o que é trazido à luz é também algo que deve ser guardado - como o homem devia guardar o que guarda a terra da qual extrai o sustento e sobre a qual edifica/cultiva. A fonte e significado da verdadeira arte é «*die schaffende Bewahrung der Wahrheit*» («o criador ter-o-encargo-de-zelar-pela-verdade»). A arte não é, como em Platão ou no realismo cartesiano, uma imitação do real. É o mais real. (Steiner, 1990, p. 115).

O escultor basco Jorge Oteiza (1908-2003), sob a luz do mesmo filósofo, vê, no homem, o pastor do ser e, no artista, o caçador do ser – um *tramposo*, fazedor de *trampas*, já

que, em basco, *trampa* significa arte. «O artista usa a arte para caçar animais, para sustento físico, mas também para caçar Deus ou protecções, caçando o *ser estético*», que Oteiza formula a partir da claridade e da unidade do ser, divergindo de Heidegger no modo de olhar, tratar, criar espaços: para Oteiza, estes não devem estar limpos de vestígios míticos, religiosos, de deuses, de sacralidade, para o acontecer humano do homem actual num ambiente purificado, como defenderia o alemão, mas, pelo contrário, devem reencantar-se, remitificar-se, ressacralizar-se esses vazios para que sirvam de protecção estética e religiosa ao homem, «espaços transcendentais de natureza estética» que o orientam, talvez mais na direcção de uma identidade *conhecida*, numa continuidade, do que na invenção improvável do novo. Livre de constrangimentos filosóficos, o também poeta e investigador da origem das coisas permitia-se outra licenciosidade de pensamento: embora já numa época de profundo desencantamento artístico e humano (por ele sentido) – uma cultura sem rumo de um homem sem esperança – não dispensava o mito ou a religiosidade da criação artística; não prescindia da memória ou dos traços de que é feita, procurando nela, se não a essência do ser, a razão da sua arte.¹⁵²

Como se o Tempo, separado do espaço, remetesse para uma dimensão *religiosa* – ideia que Bergson, Heidegger e Oteiza parecem partilhar, mesmo que de formas diferentes –, em que os sinais ganham um carácter simbólico e o conteúdo estético de uma obra se encontra na harmonia da sua composição e na duração dos vários estágios por que passou, não sendo convencionalmente mensurável e dependendo da sensibilidade e da apreciação de cada um, sem que isso signifique que não tenha sido pensada para todos.

Oteiza via a arte como uma espacialização do tempo, ou o espaço como um meio de aprisionar o tempo, sendo aquele também uma construção do homem e mister da arquitectura, que se diria procurar uma memória imemorial, essencial, do habitar (do *ser?*), atentando ao que se passa à sua volta: uma memória de vivências que integra, informa o projecto e depois a obra, que está para lá das convenções profissionais e académicas, que não se esgota exclusivamente no desenho, na forma ou na imagem, e só é possível com e pelo tempo – *matéria* (*-prima?*) intrínseca e diferenciadora da expressão artística, logo da arquitectura, presente na sua própria génese (criação e produção).¹⁵³

¹⁵² Em < <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHJE> >, um registo vídeo com Jorge Oteiza que poderá ajudar a enquadrar este parágrafo, que ajudou inspirar, pelos traços que deixa de uma mundivisão e de uma posição perante a arte e a sociedade, ao mesmo tempo tão lúcidas e tão sombrias.

¹⁵³ O *falsário* Vila-Matas não resistiria aqui à imaginária citação de um autor igualmente imaginário: “*Architectura sin tempus nulla architectura est*”.

Nesta disciplina, podem assinalar-se, pelo menos, dois tempos: o da produção, a que não é de todo indiferente a extensão do tempo físico ou aritmético; e o *real*, do hábito, do habitar, que é ao mesmo tempo *eterno* e *inexistente* por mal se dar por ele, mas próprio, autêntico, de pertença, de conforto: o tempo do *estar-aí-no-mundo*, que, confundindo-se com o *do quotidiano*, se acerca do *primordial*. No entanto, em qualquer das fases, o *peso* do tempo é marcante e decisivo na qualidade estética do trabalho artístico, a marca-d'água distintiva que José Luis Guerín reconhece no seu filme “En Construcción” ao afirmar, numa entrevista a Gabe Klinger, acreditar «que todas as imagens e palavras deste filme não teriam sido possíveis sem a experiência do tempo»; Marguerite Yourcenar menciona e valoriza os longos períodos que mediarão o início e a conclusão de alguns dos seus livros – em particular, “Memórias de Adriano”; e quem diria hoje vão os cerca de seis anos que ocuparam Ruy Athouguia, Pedro Cid, Alberto Pessoa e Gonçalo Ribeiro Telles no projecto/obra da Fundação Calouste Gulbenkian? (E, contudo, quem estaria hoje disposto a promover semelhante empresa?).

3.3. MEMÓRIA COMO CORPO DE REFERENCIAÇÃO COLECTIVO. PATRIMÓNIO.

A minha asa está pronta para o voo altivo:
Se pudesse voltaria;
Pois ainda que ficasse tempo vivo,
Pouca sorte teria.
Gerhard Scholem, *Gruss vom Angelus* [Saudação do Angelus]

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2010, p. 13).

Reservado à interacção entre memória e história, este subcapítulo deparou-se com muitas memórias e histórias, e com bastos critérios para as classificar, que tornaram mais difícil a sua articulação, sem contar com as teorias e filosofias daquela *ciência* que insistiram em baralhar mais o que parecia complexo o suficiente, em que matérias tão delicadas e fugazes como o tempo e o espaço reclamam uma evidente preponderância e somam armadilhas no caminho a seguir.

O diálogo continuado com o tempo, a compaginação com os calendários, a obsessão escatológica, o registo genealógico, a selecção das fontes, a relevância do acontecimento, a fidelidade documental, o compromisso com a verdade, a cumplicidade com as instituições, a adaptabilidade dos métodos, a construção narrativa, a pluralidade historiográfica, o cruzamento multidisciplinar, são apenas algumas formas de problematizar a disciplina que não poderão aqui ser senão tangencialmente afloradas. Convirá antes centrar a atenção numa memória colectiva, que não coincide necessariamente com a história, mas que está mais íntima e genuinamente ligada à vida dos homens, à tradição, ao mito e à vivência da arte – que o materializa e passa à história –, dando, para já, descanso ao principal instrumento de invenção e consolidação desta memória, alicerçado na repetição e na invariância: o rito. (Connerton, 1999, pp. 50-61).

Ainda que num contexto específico, Nadel¹⁵⁴ propõe a distinção entre uma *história objectiva*, que reporta à «série de factos que procuramos, descrevemos e estabelecemos com base em certos critérios “objectivos” universais, no que respeita às suas relações e sucessão», e uma *história ideológica*, «que descreve e ordena esses factos de acordo com certas tradições estabelecidas», e que Le Goff identifica com «a memória colectiva, que tende a confundir a história com o mito.» (Le Goff, 2000b, p. 14).

Será sobretudo desta vertente, orientada para o pulsar da existência humana por influência das ciências sociais emergentes no século XIX¹⁵⁵, que se procurará olhar para essas intrincadas relações, já mencionadas na Introdução, começando pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) que, em “La Mémoire Collective”, avança algumas noções para ajudar a aclarar um tema mais debatido do que esclarecido. Para ele, memória individual e colectiva não são possíveis uma sem a outra, embora não se confundam entre si nem com a história: «a memória colectiva integra as memórias individuais sem se confundir com elas e evolui segundo as suas leis, e mesmo que certas recordações individuais por vezes se intrometam, mudam de figura e transformam-se num todo que deixa de ser uma consciência pessoal» (Halbwachs, 1950, p. 39),¹⁵⁶ que é vivido no presente e partilhado de forma contínua num tempo e num espaço a que um determinado grupo pertence, «sendo inútil fixá-lo por escrito ou sequer fixá-lo pura e simplesmente»; «a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa, só surge quando estes estão já

¹⁵⁴ Siegfried Frederick Nadel (1903-1956), antropólogo inglês de origem austríaca, estudou música, psicologia e antropologia; das expedições africanas, deixou vários trabalhos etnográficos; autor de *The Foundations of Social Anthropology* e *Theory of Social Structure*.

¹⁵⁵ Em particular: Psicologia, Sociologia, Antropologia e Etnologia.

¹⁵⁶ Trad. nossa.

demasiado afastados no tempo para que se possam encontrar muitos testemunhos que deles retenham alguma recordação.» (Halbwachs, 1950, p. 59).¹⁵⁷ Ainda sobre as diferenças:

La mémoire collective se distingue de l'histoire au moins sous deux rapports. C'est un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient.

[...] En réalité, dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire, mais seulement des limites irrégulières et incertaines. (Halbwachs, 1950, p. 62).¹⁵⁸

Halbwachs resiste à ideia de uma “memória histórica” – formulação que considera infeliz – e sobretudo de uma “memória universal”, que a história inspirada, já não por Clio, mas pela musa do canto sacro e heróico, pretende, até certo ponto, ser: uma história celebrativa, de descontinuidades e rupturas, compartimentada e tipificadora, única e totalizante, e que enlevou a visão da maioria dos historiadores, sobretudo até ao aparecimento da *École des Annales*.

Certes, la muse de l'histoire est Polymnie. L'histoire peut se représenter comme la mémoire universelle du genre humain. Mais il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. [...] C'est dire que l'histoire s'intéresse surtout aux différences, et fait abstraction des ressemblances sans lesquelles cependant il n'y aurait pas de mémoire, puisqu'on ne se souvient que des faits qui ont pour trait commun d'appartenir à une même conscience. Malgré la variété des lieux et des temps, l'histoire réduit les événements à des termes apparemment comparables, ce qui lui permet de les relier les uns aux autres, comme des variations sur un ou quelques thèmes. Ainsi seulement, elle réussit à nous donner une vision en raccourci du passé, ramassant en un instant, symbolisant en quelques changements brusques, en quelques démarches des peuples et des individus, de lentes évolutions collectives. C'est de cette façon qu'elle nous en présente une image unique et totale. (Halbwachs, 1950, p. 63).¹⁵⁹

¹⁵⁷ Trad. nossa.

¹⁵⁸ A memória colectiva distingue-se da história pelo menos em dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que só retém do passado o que ainda vive ou possa viver na consciência do grupo que a conserva.

[...] Na realidade, no desenvolvimento contínuo da memória colectiva, não há linhas de separação claramente traçadas, como na história, mas apenas limites irregulares e incertos. (Trad. nossa).

¹⁵⁹ Na verdade, a musa e a história é Polímnia. A história pode representar-se como memória universal do género humano. Mas a memória universal não existe. Toda a memória colectiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. [...] Dir-se-ia que a história se interessa sobretudo pelas diferenças, abstraindo-se das semelhanças sem as quais todavia ela não teria memória, pois não se recordam senão os factos que têm como traço comum pertencer a uma mesma consciência. Apesar da variedade dos lugares e dos tempos, a história reduz os acontecimentos a termos aparentemente comparáveis, o que lhe permite reagrupá-los uns aos outros, como variações sobre um ou outro tema. Só assim ela consegue dar-nos uma visão abreviada do passado, condensando num instante, simbolizando em certas transformações abruptas, em certas iniciativas dos povos e dos indivíduos, lentas evoluções colectivas. É deste modo que ela nos apresenta uma imagem única e total. (Trad. nossa).

Quando fala de tempo, é de espaço que fala por ser talvez nele que o tempo se revela, ou antes: que os vários tempos se justapõem e se descobrem através dos elementos e vestígios que persistem, pertencendo aos que, como diz Halbwachs, deambulam por uma cidade que conheceram noutra vida e mais tarde reconhecem, reconstruindo-a na sua memória, conforme o relato acerca da “sobrevivência dos grupos desaparecidos”.

Ainsi, lorsque dans une société qui s'est transformée subsistent des vestiges de ce qu'elle était primitivement, ceux qui l'ont connue en son premier état peuvent aussi fixer leur attention sur ces traits anciens qui leur ouvrent l'accès d'un autre temps et d'un autre passé. Il n'est guère de société où nous ayons vécu quelque temps qui ne subsiste, au moins qui n'ait laissé quelque trace d'elle-même dans des groupes plus récents où nous sommes plongés: la subsistance de ces traces suffit à expliquer la permanence et la continuité du temps propre à cette société ancienne et qu'il nous soit possible à tout moment d'y repénétrer par la pensée.

[...] Ce qui distingue ces temps collectifs, ce n'est pas que les uns s'écoulent plus vite que les autres. On ne peut même pas dire que ces temps s'écoulent, puisque chaque conscience collective peut se souvenir, et que la subsistance du temps paraît bien être une condition de la mémoire. Les événements se succèdent dans le temps, mais le temps lui-même est un cadre immobile. Seulement les temps sont plus ou moins vastes, ils permettent à la mémoire de remonter plus ou moins loin dans ce qu'on est convenu d'appeler le passé. (Halbwachs, 1950, p. 96).¹⁶⁰

O espaço seria portanto o lugar onde o tempo acontece, o tecido cicatricial que acolhe e conserva as suas marcas (do tempo), o meio em que os grupos se estabelecem e desenvolvem as suas actividades ou acções em permanente interacção – alterando-lhe as formas mas adequando-se à sua natureza, adaptando-o às necessidades mas procurando a sua estabilidade, tentando controlá-lo mas sofrendo a sua influência –, construindo assim uma memória comum em que «as imagens espaciais têm nela um papel bastante relevante.» (Halbwachs, 1950, p. 101).¹⁶¹ E quanto mais estáveis, mais propícias à formação e perpetuação dessas memórias, ao contrário da história convencional que se alimenta das grandes mudanças, cisões, crises, revoluções, desastres e outros cataclismos; como se apesar de tudo isso as sociedades resistissem, conquanto as pedras das suas cidades continuassem de pé, impassíveis perante as contendidas dos homens – políticas, sociais ou religiosas –; como se uma estrutura

¹⁶⁰ Assim, quando numa sociedade que se transformou subsistem vestígios da sua forma primitiva, os que então a conheceram podem atentar nos traços antigos que os levam a outro tempo e a outro passado. Não há sociedade em que tenhamos vivido algum tempo que não subsista ou, pelo menos, que não tenha deixado um rasto de si mesma em grupos mais recentes em que tenhamos imergido: a subsistência destes vestígios basta para explicar a permanência e a continuidade do tempo próprio desta sociedade antiga em que podemos voltar a entrar, em qualquer altura, pelo pensamento.

[...] O que distingue estes tempos colectivos, não é que uns passem mais depressa do que outros. Nem sequer podemos dizer que eles passam, já que cada consciência colectiva pode recordar, e a subsistência do tempo mais parece ser uma condição da memória. Os acontecimentos sucedem-se no tempo, mas o tempo é de si um quadro imóvel. Contudo, os tempos são mais ou menos vastos, eles permitem à memória remontar-se a maior ou menor distância no que se convencionou chamar o passado. (Trad. nossa).

¹⁶¹ Trad. nossa.

cultural se encarregasse da continuidade e do equilíbrio de um viver e de uma rotina que se misturam com as coisas que a rodeiam (ilustração 21).



Ilustração 21 - Bairro da Bica, Lisboa, 2010.

Si, entre les maisons, les rues, et les groupes de leurs habitants, il n'y avait qu'une relation tout accidentelle et de courte durée, les hommes pourraient détruire leurs maisons, leur quartier, leur ville, en reconstruire, sur le même emplacement, une autre, suivant un plan différent; mais si les pierres se laissent transporter, il n'est pas aussi facile de modifier les rapports qui se sont établis entre les pierres et les hommes. Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi se règlent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs. Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez. Sans doute, cette disposition antérieure a été autrefois l'œuvre d'un groupe. Ce qu'un groupe a fait, un autre peut le défaire. Mais le dessein des hommes anciens a pris corps dans un arrangement matériel, c'est-à-dire dans une chose, et la force de la tradition locale lui vient de la chose, dont elle était l'image. Tant il est vrai que, par toute une partie d'eux-mêmes, les groupes imitent la passivité de la matière inerte. (Halbwachs, 1950, p. 104).¹⁶²

¹⁶² Se entre as casas, as ruas e os grupos que as habitam, houvesse apenas uma relação breve e acidental, os homens podiam deitar abaixo as suas casas, os seus bairros, a sua cidade, para construir outra no mesmo sítio, segundo um plano diferente; mas, se bem que as pedras se deixem transportar, não é tão fácil mudar as relações que se estabelecem entre elas e os homens. Depois de viver muito tempo num lugar, um grupo adapta-se aos seus hábitos, não só aos seus movimentos, mas os seus pensamentos pautam-se pela sucessão de imagens materiais dos objectos exteriores. Agora, fazer desaparecer uma parte das casas, das ruas, das galerias, ou alterar-lhes a direcção, a orientação, a forma, o aspecto, ou tão só a sua posição em relação umas às outras, não provocará uma reacção das pedras e dos materiais, mas os grupos reagirão. Essa resistência, não estando nas próprias pedras, provém pelo menos das relações duradouras entre umas e outros. Claro que a disposição original foi obra de um grupo anterior, e o que um grupo fez, outro pode desfazer. Mas o plano dos antigos ganhou corpo numa estrutura material, num

Em contrapartida, Halbwachs não esquece o tempo quando fala do espaço, deixando intuir que este se consolida pela passagem daquele, pela acção demorada da sua duração, desenterrando aqui não só o poder dos hábitos, da repetição dos gestos, da rememoração das imagens, da recorrência das ideias, mas também a vitalidade e a confiança que a *transmissão genética* pode representar para a sobrevivência e evolução das sociedades humanas – uma *evolução* que contrasta com as *revoluções* da história, que na melhor das hipóteses confirmam a célebre frase de Tancredi Falconeri, em “O Leopardo”, de Lampedusa,¹⁶³ mas que muitas vezes estão associadas a índices elevados de destruição em que o corte com o passado recente e o apagamento das referências resultam com frequência num eclipse amnésico de que raramente se recupera. É sabido que a natureza tem recursos surpreendentes, como conta Sebald na “História Natural da Destruição”, ao lembrar a rapidez com que as primeiras ervas floresceram após os bombardeamentos de Hamburgo, mas aquelas não serão as mesmas plantas que frutificavam na horta do Dr. Selwyn, de acordo com as palavras do mesmo autor em “Os Emigrantes”.

É certo que a horta, que outrora se destinava a abastecer uma família numerosa e de onde vinham para a mesa, o ano inteiro, frutas e legumes de excelente cultivo, apesar de desprezada, ainda hoje dava tanto que bastava para as suas necessidades, as quais, forçoso é admiti-lo, se vão tornando cada vez menores. O retorno ao estado selvagem daquela horta outrora exemplar, disse o Dr. Selwyn, tinha a vantagem adicional de as coisas que ali crescessem ou que ele tivesse metido ou semeado sem grande método aqui e além, terem um sabor que ele considerava excepcionalmente delicado. (Sebald, 2005, p. 11).

Um conjunto de relações plurivalentes que o teorista da história Fernando Catroga ajuda a esclarecer na síntese que se segue, sem lhe retirar a ambiguidade. Antecipa aqui a ideia de património, a que se voltará mais tarde.

A memória poderá desempenhar a sua função social através de liturgias próprias, centradas em suscitações que só os *traços-vestígios* do que já não existe são capazes de provocar. Portanto, o seu conteúdo é inseparável não só das expectativas em relação ao futuro, como dos seus campos de objectivação – linguagem, imagens, relíquias, lugares, escrita, monumentos – e dos ritos que o reproduzem e transmitem; o que mostra que ela nunca se desenvolverá sem a presença de registos interiores (*traços*) que, do exterior, os suportes materiais, sociais e simbólicos podem reavivar.

Mais especificamente, a *re-presentificação* é a *experiência temporal* indissociável da sua *espacialização*. Contudo, esta faceta não se restringe à sua materialidade, pois também forma um *campo semântico* que garante uma *duração que simula a da eternidade* – o rito suspende o tempo banal –, base necessária para se identificar e se perpetuar as

objecto, e a força da tradição local resulta do objecto, do qual ela era a imagem. O que mostra que, por um lado, os grupos imitam a passividade da matéria inerte. (Trad. nossa).

¹⁶³ «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi. / Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude.»

mundivivências individuais e grupais. E a pluralidade de tempos, unificados na memória sempre em tensão, implica cortes na homogeneidade do espaço, ainda que, em certos casos, a incidência se dê sobre a mesma realidade física que a sacralidade da recordação e da celebração fragmenta em diversos “lugares de memória”. Maneira de dizer que a memória temporaliza o território, marcando-lhe fronteiras, que agem como significantes, porque “l’espace social est [...] nécessairement dans le temps [...] car l’image de l’espace ne dure que dans la mesure où le groupe fixe sur elle son attention et l’assimile à sa pensée” (M. Halbwachs, 1997). Com essa apropriação entra-se no campo simbólico. E este transformar-se-á tanto mais em *património* quanto mais se passar da *recordação vivida* para a *comemoração institucionalizada*, domínio da *repetição* em que a memória pública aparece integrada num ordenamento do tempo comandado pelas políticas da memória. (Catroga, 2009, p. 21).

Retomando a rota, a uma história feita de factos e acontecimentos, apoiada em documentos e monumentos,¹⁶⁴ sistematizada segundo uma lógica crono-sequencial segmentada, foram-se somando outras, com métodos de abordagem, análise e interpretação diversos, em que o aprofundamento da atenção aos fenómenos sociais e culturais – muitas vezes atravessando e sobrepondo vários períodos históricos e geografias distantes – possibilitou novas leituras e multiplicou perspectivas de investigação, reaproximando o homem da sua própria existência enquanto se afastava dele para o ver melhor. Não será esse um artifício recorrente da literatura – deslocar no tempo e/ou no espaço o seu enredo – para que o leitor se sinta mais perto das suas próprias circunstâncias e tenha delas uma visão mais clara?

¹⁶⁴ Em “História e Memória”, Le Goff demora-se umas quantas páginas sobre o significado e utilização destes termos em momentos históricos diferentes. Para os Gregos, *monumentum* referia-se a um «sinal do passado», um perpetuar da recordação, incluindo os actos escritos (decretos do Senado, por exemplo); para os Romanos, o mesmo tende a designar uma obra arquitectónica ou escultórica comemorativa de um feito heróico ou de carácter tumular – ambos, legados à memória colectiva. «O termo latino *documentum*, derivado de *docere*, “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova”, tendo sido adoptado pelos positivistas do Oitocentos como fundamento do facto histórico (“prova”, “testemunho escrito”), cuja «objectividade parece contrapor-se à intencionalidade do monumento». É esta a posição de Fustel de Coulanges, para quem: «documento = texto», opondo-se ao «espírito e realização» da precedente escola erudita alemã, traduzidos nos “*Monumenta Germaniae historica*”, que ainda ressoava correntemente pelo século XIX na Europa desenvolvida e que chamava às grandes colecções de documentos, monumentos. Foi o «lento triunfo do *documento* sobre o *monumento*», radicado numa questão quase semântica que o próprio Fustel de Coulanges viria a relativizar, e que se esvaneceria definitivamente com a fundação dos “*Annales*” e a «necessidade de alargar a noção de documento: «A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a inventiva do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores apropriadas. Logo, com palavras. Marcas. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas. Com os eclipses da Lua e os arreios dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.»[Lucien Febvre, 1949]». Daqui à revolução documentária e à história quantitativa foi um passo, com consequências na valorização da memória colectiva e na sua organização em património cultural, consciente de uma historiografia crítica de si própria, das suas escolhas e interpretações, ciente da falsidade de muitos textos e das instituições que os fabricaram, mas também do erro humano dessas escolhas e interpretações e de uma história sem fim, que volta a ver no documento um monumento, «o resultado do esforço realizado pelas sociedades históricas para imporem ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.» (2000b, pp. 103-115).

Sê-lo-á, pelo menos, o de Aby Warburg, que ao confrontar épocas e lugares longínquos lhes descobre as afinidades e os lê trans-historicamente, mas, ao contrário de Halbwachs, tende a identificar a história com a memória, vendo a história da arte como a pedra-de-toque para a compreensão da memória social ou colectiva.

Uma abordagem singular, que tem início com a criação de uma biblioteca que se vai construindo sob a observação de meia dúzia de conceitos – a cristalizarem-se no já mencionado *Bilderatlas Mnemosyne* – que haveriam de refundar os princípios da história como até aí conhecida e como ainda tantas vezes ensinada, reformulando-lhe a relação com o tempo e com o espaço. Um labirinto concebido para a perdição guiada pela regra da “boa vizinhança”; um lugar sem fronteiras nítidas nem divisões rígidas entre as disciplinas que acolheu, sem uma ordem biblioteconómica convencional, mas que seguia uma lógica *sintomática* e *problematizante* que servia os objectivos de uma *Kulturwissenschaft*, uma “ciência universal da cultura”, a que Warburg se dedicou inteiro. Fritz Saxl, que foi director da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* na ausência do próprio, «caracterizava-a não como uma colecção de livros, mas como uma colecção de problemas.» (Guerreiro, 2018, p. 17).

Um desses problemas é o da *Nachleben*, “sobrevivência” ou “pós-vida” da Antiguidade, que Warburg identifica nas imagens que foi recolhendo, e que Georges Didi-Huberman¹⁶⁵ interpreta como que uma recorrência de *estruturas sintomáticas* que se manifesta de forma inconsciente e anacrónica e que o historicismo clássico não abarca.

O ponto de partida de Didi-Huberman é este: na medida em que, para Warburg, as imagens produzem um regime de significação que faz apelo aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, sobrevivem e deslocam-se historicamente e geograficamente, elas reclamam que se alarguem os modelos canónicos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua “sobrevivência” para além do espaço cultural europeu e ocidental. (Guerreiro, 2018, pp. 22-23).

Sintomas que são a expressão e a impressão, ou emergência transfigurada, de «antigas formas de movimento», de «gestos dotados de um *pathos*», reconhecíveis numa «linguagem mímica» rediviva – que não se limita a imitar, mas depende da época e da maneira como esta «selecciona, reactiva e intensifica» essas fórmulas expressivas –, que têm a sua origem numa espécie de tensão bipolar, a que Warburg chamou *Pathosformel*. Como um mecanismo mediador entre a magia e a lógica, o mito e a razão, o apolíneo e o dionisiaco, que se processa num lugar que toma para si uma certa distância entre homem e natureza, um espaço de pensamento (*Denkraum*), onde se

¹⁶⁵ Dele a epígrafe de abertura, que aqui ganha um sentido próprio.

fabricam os símbolos que perpassam a memória colectiva e germina a arte, mas em que «as cadeias da tradição não têm nada de uma transmissão e recepção passivas, precisamente porque cada época particular transforma o material mnésico de acordo com as suas exigências». (Guerreiro, 2018, p. 27).

O modo de criação do *Denkraum*, do intervalo entre pólos opostos (a oposição entre magia e lógica), é caracterizado como um modo essencialmente simbólico. O símbolo apresenta-se assim como produção da consciência da distância e a arte, enquanto órgão da memória social, como a mais elevada produção simbólica. (Guerreiro, 2018, p. 32).

A constância do *Pathosformel* regenera-se nas declinações recursivas da *Nachleben* das imagens. Como o *enigma* de Maria Filomena Molder, sobre as palavras de Eduardo Chillida: «Não é o crepúsculo tão vanguarda como a aurora? João Sebastião Bach. Salve. Moderno como as vagas, antigo como o mar, sempre nunca diferente, mas nunca sempre igual.»

O mar é antigo, cada vaga uma nova, moderna, como cada sopro, vivo. E a relação entre o mar e as vagas não é a do continente e do conteúdo, nem a do género e da espécie, nem a do "a priori" e do empírico, mas a do todo e das suas expressões imanentes, múltiplas, "in statu nascendi". (Molder, 2017, p. 166).

Outras analogias seriam possíveis, em especial as de índole semoniana, envolvendo a sua terminologia atinente aos processos mnémicos – *engrama*, *ecforia*, *homofonia* e por aí adiante –, mas aqui importa a história e a posição tomada em relação a ela, que, no caso de Warburg, convoca a memória pelo primeiro nome e os símbolos como representação do mito, desconstruindo o tempo sem o desfigurar, ou reconstruindo-o através da associação de imagens.

A história como *mnemosyne* ficou bem demonstrada na sua obra de síntese, o *Bilderatlas*, em que trabalhou nos últimos anos da sua vida e que deixou incompleto. [...]

O que Warburg fez no seu Atlas foi levar esta hipótese até às últimas consequências, até ao ponto em que julgou poder fazer o mapa das suas deslocações mnémicas, o que significa uma espacialização da história que a apresenta não de modo cronológico, mas como uma montagem sincrónica, em que nada se situa antes ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado. (Guerreiro, 2018, p. 34).

Metáfora e antecipação de uma incompletude maior, a do fim da história, cujas teorias de inspiração racionalista e progressista (centradas na ciência e na tecnologia *pós-religiosas*), eram contrariadas pelas que valorizavam «a apreensão dos comportamentos subjectivos, logo, da *compreensão*» e destacavam «a fragmentação, a vida quotidiana, a dimensão pequena dos acontecimentos (J. F. Lyotard, 1989)»,

enfatizando «o papel dos indivíduos e do acaso» no devir histórico (Catroga, 2009, p. 258).¹⁶⁶ Teorias que se completam uma à outra, admitindo que:

O surgimento do *novo* é fulguração que brota da tensão entre herança e expectativa, impulso individual (e portanto colectivo) que destabiliza presentes eternos, desmente profecias, prognoses, mesmo quando parcialmente as confirma. E é essa (e nessa) balança que, convocando a memória e a prática da história do mundo como tribunal do mundo, julga a sua pertinência, não só à luz dos vencedores, mas do futuro que foi dado ao passado para que os vencidos também possam ser ouvidos. Portanto, a história não morre, como não se extingue a necessidade de a interrogar. (Catroga, 2009, p. 262).

Necessidade sentida por Warburg, que por várias vezes reordenou tanto a biblioteca como o atlas das imagens, questionando e reformulando relações, reinterpretando os *sinais* com a fina sensibilidade de um *sismógrafo* – aparelho a que comparava a sua biblioteca, «lugar de captação e registo de ondas mnémicas colectivas» (Guerreiro, 2018, p. 35) –, procurando reconstruir a memória da humanidade através da arte e dos símbolos.

Para muitos, é na arte, como materialização do mito, que reside a memória verdadeira, aquela que, apesar do esquecimento, por vezes prolongado, se reconhece a si própria num ápice sem particular consciência de o ter feito, estimulada por uma qualquer *cintilância*, supostamente desconhecida ou inesperada, que actua sobre as suas emoções com a naturalidade e o desassombro do que é familiar. Como uma consolação, um sentimento de pertença, de identidade e de partilha, em torno de uma linguagem comum – no caso, universal – que determina a dimensão do grupo e o perfil do horizonte a explorar. Essa memória é a herança deixada por todos os que viveram e ainda vivem, também designada por património cultural, e é constituída por um imenso continente de manifestações humanas – materiais ou intangíveis, móveis ou imóveis – que representam a identidade dos povos e civilizações – seus cultos, tradições, costumes, etc. –, por possuírem um valor histórico, artístico, estético e simbólico de reconhecido interesse público e merecedor de protecção e preservação – no sentido de o manter vivo, *ritualizando-o* –, devendo estar à disposição de todos e transmitir-se às gerações futuras pela riqueza do conhecimento que transporta, por mais parcas ou ínvias que possam parecer as ambições e as acções dos homens na defesa destes princípios.

Sem a pretensão de hierarquizar e classificar esse património, extenso e variado, as manifestações artísticas aparentam pesar mais do que as outras, talvez em razão de uma linguagem inteligível por todos, ou porque o simbolismo da sua expressão atinge o

¹⁶⁶ Para além disso: outra vez o “acaso”, de que já Le Goff falara em *História e Memória*, citando Karl Marx e Karl Krauss, e a que Marguerite Youcenar se refere na sua trilogia autobiográfica, sem lhe faltar um K no apelido Cleenewerck.

que de mais primitivo e profundo há no homem, ou porque o seu carácter estético comporta formas de sedução peculiares, ou por quaisquer outros motivos ou sem eles.

A arte de um povo é a sua alma viva, o seu pensamento, no significado mais elevado a palavra; quando atinge a sua expressão plena, torna-se património de toda a humanidade, quase mais do que a ciência, justamente porque a arte é a alma falante e pensante do homem, e a alma não morre, mas sobrevive à existência física do corpo e do povo.¹⁶⁷

Arriscando adiar uma discussão sobre as muitas formas de corporização do património e da diversidade de conceitos e controvérsias que giram à sua volta, arrisca-se ainda um regresso à arquitectura, à sua compleição condensadora de saberes – ciências, tecnologias, tradições, novidades, artes e artesanias –, presença real e simbólica de uma vida rotineira a par de um habitar ontológico, para repetir a importância dessa presença para a construção das sociedades e dos indivíduos, como, de resto, revelam as preocupações actuais sobre essa matéria que liga as pessoas (o património), que permanece viva e em constante mutação, desdobrando-se em rituais não necessária ou exclusivamente sagrados, como antigamente, mas nem por isso destituídos de espírito.

When the world was a tree, every tree was in some sort its representation; when a tent or a building, every tent or building: but when the relation was firmly established, there was action and reaction between the symbol and the reality, and ideas taken from one were transferred to the other, until the symbolism became complicated, and only particular buildings would be selected for the symbolic purpose: certain forms were reasoned from the building to the world, and conversely certain thoughts of the universe were expressed in the structure thus set apart as a little world for the House of God – a Temple. (Lethaby, 1994, p.38).¹⁶⁸

Entre o empírico e o simbólico, situava-se Goethe, mesmo quando não falava das nuvens, mas quando falava, era justamente acerca de «seres, senão vivos, certamente animados», «formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica em que o *olho* e a *alma* são espectadores interessados e participantes» do «ciclo eterno das relações entre o que está em baixo e o que está em cima, entre o que está fora e o que está dentro, entre o que *aparece* e a sua essência ou ideia», num registo «metafórico, imagético e analógico» (Goethe, 2012, pp. 9-22).¹⁶⁹ Como se estivesse a falar de outra coisa (ilustração 22).

¹⁶⁷ Ivan Turgenev (1818-1883), escritor russo, no discurso de inauguração do monumento a A. Pushkin.

¹⁶⁸ Quando o mundo era uma árvore, toda a árvore era de algum modo a sua representação; outrossim quando era uma tenda ou um edifício: mas quando a relação foi solidamente estabelecida, houve acção e reacção entre o símbolo e o real, e as ideias tomadas de um foram transferidas para o outro, até que o simbolismo se tornou complicado, e apenas determinados edifícios eram escolhidos para fins simbólicos: certas formas foram racionalizadas e transpostas dos edifícios para o mundo, e, por outro lado, certas ideias do universo expressavam-se naquelas estruturas, destacando-as como um pequeno mundo destinado à Casa de Deus - o Templo. (Trad. nossa).

¹⁶⁹ Do prefácio de João Barrento a “O Jogo das Nuvens”.



Ilustração 22 - Blur Building, Neuchâtel, Diller & Scofidio, 2002.

O meu desejo de dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas, está igualmente patente em todos os meus esforços de âmbito científico e artístico. Sempre procurei assimilar a fundo esta doutrina, tentei aplicá-la em casa e nas minhas viagens, em cada estação do ano e a níveis bastante diversos do barómetro. (Goethe, 2012, p. 29).

Por sua vez, Maria Filomena Molder recorre também à meteorologia para falar da experiência da memória e da arquitectura. Como se tudo estivesse ligado, como numa constelação, como a formada por muitos destes autores – talvez caiba reconhecer-se. Razões haverá, portanto, para que o barómetro cultural de António Guerreiro, coluna hebdomadária do jornal Público na revista Ípsilon, se intitule Estação Meteorológica.

Arquitectura e rememoração

Penetrar num templo grego é seguramente a fonte da intuição mais precisa e completa daquilo que foi a antiguidade, ainda mais do que a poesia e a filosofia gregas, isto é, mover o nosso corpo, obedecendo à disciplina da forma arquitectónica, proporciona a condição para a efectivação plena dos movimentos da memória (Giorgio Colli assistiu-nos aqui). E isto porque a medida do corpo começa a ser medida e transformada simbolicamente, e por isso, como diz Benjamin, não somos nós que entramos no templo, é ele que entra em nós. Mal entramos no templo e ele começa a agir sobre nós, alimenta a nossa respiração e cava a profundidade do nosso corpo. A autenticidade das formas arquitectónicas mostra-se no segregarem a sua própria atmosfera. Somos, por assim dizer, varados por essa meteorologia: trata-se de descobrir o tempo que lá faz. (Molder, 2017, pp. 149-150).

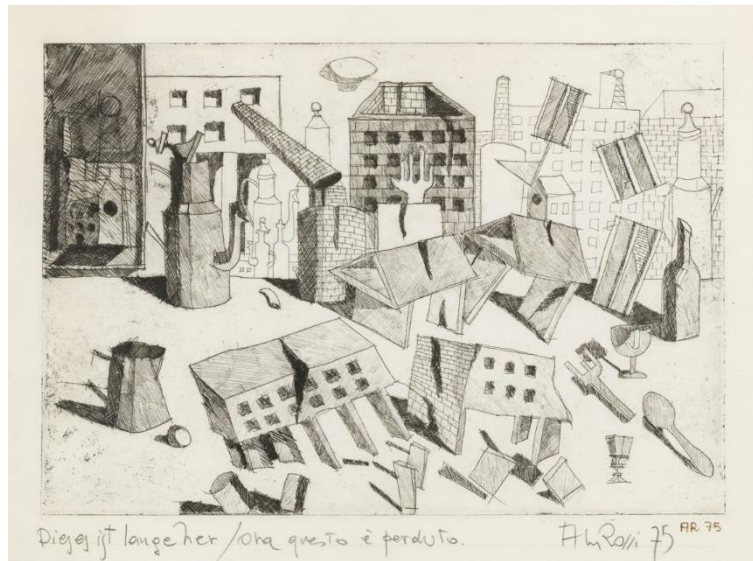


Ilustração 23 - Dieges ist lange her / Ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975.

4. MEMÓRIA E PROJECTO DE ARQUITECTURA

4.1. SINAIS E PREEXISTÊNCIAS. ARTICULAÇÃO MULTIDISCIPLINAR.

[...] a adivinhação mesopotâmica baseava-se ainda em *processos de racionalização tecnológica e na experiência adquirida*. Os presságios históricos eram conservados com o maior cuidado e, por vezes, utilizavam-se modelos. O mesmo sinal era considerado como indo preceder, no futuro, o mesmo acontecimento. Aqui a analogia estende-se, como vemos, à própria estrutura do tempo e da sua linguagem. Quando os sinais não correspondiam à previsão, o arúspice [que previa o futuro a partir da análise das vísceras de animais sacrificados] pensava que eles tinham sido *mal lidos*. Aliás, não devemos esquecer que a ambiguidade dos sinais é própria da escrita cuneiforme. Nem o melhor assiriólogo, lembra oportunamente Jean Nugayrol, consegue ler sinais sem o apoio de um contexto imaginado ou real. Da mesma forma, o sinal divinatório «hepatoscópico» deve ser lido de forma diferente, consoante a sua posição, a sua disposição, as suas dimensões, as suas associações, numa palavra: *consoante o seu contexto*.

[...] Cícero, no seu tratado intitulado “*De Divinatione*”, distingue já dois grandes domínios dentro das técnicas divinatórias: o da adivinhação dita *intuitiva* ou *natural* e o da adivinhação *indutiva*, *raciocinada* ou *conjectural*. A primeira consiste na inspiração que pode apoderar-se de certos seres privilegiados, videntes, sacerdotisas e profetas; a segunda é constituída pela observação e pela interpretação dos sinais sagrados apontados, na terra ou no céu, pelos deuses. Na civilização grega, as Sibilas e os oráculos desempenharam um papel considerável no que se refere às relações entre as cidades. Em contrapartida, noutras culturas, por exemplo, na Etrúria e na civilização romana, constata-se que a adivinhação «raciocinada» ou «indutiva» foi muito mais importante do que a anterior, como sucedera já na Mesopotâmia.

A adivinhação etrusca distingue-se pelo carácter «revelado» pelo «depósito» religioso primordial, um conjunto de livros sagrados cujos fragmentos foram transmitidos por autores gregos e latinos.

[...] segundo a lógica e o raciocínio dos Etruscos, os fenómenos da natureza não passam de sinais através dos quais as potências divinas «falam» aos homens a fim de os instruir acerca dos seus deveres, revelando-lhes o futuro e os desígnios transcendentais que correspondem ao seu destino. A ciência por excelência, dentro desta perspectiva, é, pois, mais a hermenêutica da «língua dos deuses» do que a adivinhação, como geralmente se pensa. Eis porque a ciência dos símbolos não pode deixar de se interrogar acerca das práticas divinatórias sagradas não enquanto operações justas ou falsas de previsão, mas nas suas relações com uma visão do mundo diferente da nossa, com uma outra lógica, a da analogia entre o natural e o sobrenatural, o visível e o invisível, o aparente e o oculto. Trata-se de uma hermenêutica fundamental dos diversos níveis de uma ordem «qualitativa» de um sistema «acabado» e «fechado» do universo concebido como *cosmos* indissociável do *logos* que o exprime. (Alleau, 1982, pp. 197-202).

Sinais podem aqui ser entendidos como *vestígios* ou *sombras* de uma realidade presente que remetem para o passado da memória que os observa e activam o imaginário que os projecta no porvir. Mais do que confundidos com conceitos semiológicos que os apontam como base do *signo*, em que constituem um código conhecido e partilhado por um grupo e onde existe uma intenção, mesmo que subliminar, de comunicação. Algo que está a montante e que apenas se confunde com estas noções por ser também objecto de uma interpretação, que mais se assemelha a uma adivinhação, uma quase epifania, que se revela ao espírito para só depois se materializar sob a forma de representação, mediada por um processo consciente e racional: o projecto.

Esses sinais estão um pouco por toda a parte e, portanto, nos locais sujeitos a intervenção arquitectónica. Numa fase inicial do trabalho, procede-se normalmente à sua leitura, como faziam os povos antigos, embora sem o carácter mágico-religioso de então, mas preservando ainda alguns aspectos comparáveis: a decifração de uma *escrita oculta* que se descobre através da memória e se reescreve por meio da imaginação (*tradução*); a atenção ao contexto, a importância da experiência e a amplitude de vistas que as ciências convocadas aportam ao exercício; a combinação de uma prática heurístico-hermenêutica, radicada num *pensamento sensível* e num *conhecimento continuado*, dotada de uma energia produtiva futura.

«[...] em si, *cada tradução é já uma interpretação*. Ela traz tacitamente em si todos os pontos de partida, perspectivas e planos da interpretação de que procede. E, por sua vez, a interpretação é ela mesma apenas o processo em que se consuma a tradução ainda silente, que ainda se não introduziu na palavra perfeita. *Interpretação e tradução são, no cerne do seu ser, o mesmo*. De aí que haja um traduzir necessário e constante dentro da [nossa] própria língua, pois há amiúde palavras e escritos em língua materna que carecem de interpretação. Todo o dizer, falar e responder são um traduzir.»
[Martin Heidegger]

Mas isto implica, então, que traduzir significa, além do mais, *transmitir e legar a outros* essa compreensão. Se atendermos à dimensão imediatamente histórica de tão singular tarefa, toda a tradução é início de uma *tradição*. A nossa civilização ocidental nasceu, segundo Heidegger, da tradução do pensamento grego pela mentalidade romana, expressa em latim, e da expansão da tradição greco-latina, surgida desta assimilação e diáspora, com a extensão do império por todo o solo europeu e, finalmente, hoje, por todo o planeta. Desta maneira permanecemos vinculados ao pensamento grego originário, mas não na forma originária, perdida nos confins de uma memória diluída em tantas águas. O nosso vínculo à origem esbate-se e desvirtua-se pelas metamorfoses sofridas por via das traduções de traduções. (Borges-Duarte, 2014, pp. 31-32).

Um *eterno retorno* que faz avançar, um regresso ao mito e à dádiva simbólica que dele emana, e, ao mesmo tempo, o conforto e a segurança de um saber que parece não

mudar ao atravessar gerações e gerações – «a tradição é a ilusão da permanência»¹⁷⁰ e, ao sê-lo (admita-se), deixa que o jogo prossiga sem fim à vista.

«O que é necessário é o passo atrás. Atrás [...] em direcção ao início que se indicou ao apontar para a deusa Atena [ao parentesco entre *φύσις* e *τέχνη*]. Esse passo atrás não significa, porém, que o mundo helénico antigo tenha que ser restaurado, de alguma maneira, nem que o pensar deva ir em busca de refúgio nos filósofos pré-socráticos. «Passo atrás» quer dizer: retroceder do pensar ante a civilização mundial, com distanciamento relativamente a ela, embora sem a renegar, introduzindo-se no que houve de ficar impensado no início do pensar ocidental, muito embora não deixando, então, de ter sido nomeado e, portanto, pré-dito ao nosso pensar. E não haverá neste aceno para o mistério da *ἀλήθεια*, ainda impensada, um aceno também para o âmbito da proveniência da arte? Não será desse âmbito que procede a exigência de que se produzam obras? Não terá a obra, enquanto obra, de assinalar o que não está à disposição do homem, o que se encobre, para que a obra não diga apenas o que já se sabe, conhece e pratica? Não terá a obra de Arte que silenciar aquilo que se encobre, e que, sendo o-que-se-encobre, desperta no homem o temor do que não se deixa planificar nem controlar, nem calcular nem fabricar?» (Heidegger apud Borges-Duarte, 2014, p. 85).

Não estão em causa quaisquer tentativas de teologização ou misticização da arte, mas de identificação do pensar-fazer estético-artístico com uma *religiosidade* própria imanente ao acto criativo – na convicção e na integridade que lhe subjazem, na transcendência das relações que se cruzam e da teia de analogias que se tece, na descoberta de mundos velados; no subjectivo *estar-lá* do autor na sua obra que se traduz na autenticidade que dela exala; num tipo de fascínio, por vezes obsessivo, pelo passado (próximo ou distante) e pelas origens: de “Bourne Identity”, de Robert Ludlum, ou “Memento”, de Christopher Nolan, a “O Olhar de Ulisses”, de Theo Angelopoulos, ou “Youth without Youth”, de Mircea Eliade, cedendo mesmo à tentação de *inventar passados*, como em “Un Infinito Numero”, de Sebastiano Vassalli, ou no Museu Romano, de Rafael Moneo, construído em Mérida (ilustração 24).

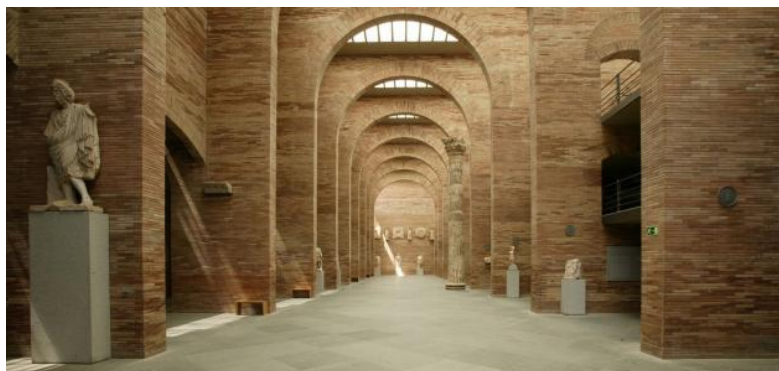


Ilustração 24 - Museu Romano, Mérida, Rafael Moneo, 1986.

¹⁷⁰ *Harry Block*, personagem de Woody Allen, em “Deconstructing Harry” (1997).

Impelido pelos sinais, é neste olhar para trás e para dentro, para a memória, que, regra geral, tem início o processo artístico, na interpretação da alternada presença e ausência desses indícios, que, por mais imediata que aparente ser é quase sempre fruto de um desfilar de imagens de que se é feito, da sua lucubração sensisitiva e de uma intuição estética¹⁷¹ – um trabalho de selecção e síntese que há-de transparecer na obra, seja com a naturalidade reflectida com que Siza Vieira afirma que «o projecto já lá estava [no sítio]», seja com a intuitiva erudição com que Gonçalo Byrne informa as suas propostas, ambos videntes e exegetas ao mesmo tempo.

Sinais que se intensificam onde existe uma memória colectiva, que transforma os sítios em lugares habitados, em paisagens construídas, em áreas urbanas mais ou menos consolidadas. Sinais tornam-se signos, organizam-se de modo a formarem um discurso mais ou menos coerente, mais ou menos inteligível, e que, na maioria dos casos, manifestam o carácter de uma colectividade, de uma sociedade, de um povo ou de uma civilização, desvelando os seus símbolos, os seus costumes e as suas idiossincrasias, favorecendo vastas análises semiológicas que não só entretêm muitos teóricos voluntariosos como apoiam e fundamentam a actividade artística e, em particular, a arquitectónica. Se se olhar para uma cidade como para um livro ou, se se preferir, como para uma biblioteca, a necessidade de instrumentos de leitura é proporcional à complexidade do texto que se tem à frente; dele se fazem aliás múltiplas leituras sob as mais diversas perspectivas, donde a presença de tantas disciplinas numa equipa de projecto: uma intervenção de dimensão média não dispensa facilmente a história, a sociologia, a geologia, as ciências do ambiente, o paisagismo, o urbanismo, a economia, ou outras que a especificidade do trabalho exija, como a arqueologia, a antropologia, a mobilidade, as artes plásticas, além das subentendidas engenharias civil, hidráulica, electrotécnica e mecânica, por obrigação legal.

A 'chain' of pictures, 'nesting' within each other much as Barthes' 'signs' form a 'chain' of 'nesting' signs! So whatever meaning we think we are going to grasp will be dissipated, always, along a chain of 'Signifiers' and 'Signifieds'. As Sarup suggests, we shall never 'nail it down'. We cannot find a meaning in a single sign; we shall experience, rather, a 'constant flickering of presence and absence together'. We cannot compare the reading of a printed text, say, to the step-by-step process of 'counting the beads of a necklace'. Each 'signifier' will offer us a 'trace' of some kind and 'trace' in French, according to Harrap's Dictionary, has connotations of 'trail, track, spoor, foot-print, trail' – of the 'signified' which will be forever absent. (Broadbent, 1991, p. 50).¹⁷²

¹⁷¹ Intuição estética muito pensada, como defende Roger Scruton em "Estética da Arquitectura".

¹⁷² Uma 'cadeia' de imagens, 'aninhadas' dentro umas das outras, muito à semelhança dos 'signos' de Barthes, que formam uma 'cadeia' de signos 'concatenados'! Portanto, qualquer sentido a que pensemos poder agarrar-nos dissipar-se-á sempre ao longo da cadeia de 'Significantes' e 'Significados'. Como sugere Sarup, nunca o 'identificaremos'. Não conseguimos encontrar um sentido num simples signo; podemos

O método repete-se quando a intervenção incide num edifício ou conjunto de edifícios preexistente, apesar de um sentimento de maior constrição da liberdade inventiva que pode atravessar a mente do autor e condicionar as suas opções, por receio de comprometer uma memória que não lhe pertence em exclusivo. Mas, na essência, o processo é o mesmo: conta a habilidade para escolher e a arte para conciliar as várias partes – a percepção justa do contexto, como com os arúspices mesopotâmicos.

Essa *consonância* é a pedra angular que equilibra o conjunto, que hamoniza as várias sensibilidades presentes, que oferece unidade ao discurso, que define as relações entre as partes, as regras do jogo, e que dá continuidade a uma escrita nunca acabada. Com um léxico e uma gramática específicos, herdados de há muito e sucessivamente reescritos (de Imhotep a Reiser + Umemoto) – que expressam, em uníssono, a *língua dos deuses* e a dos homens, as relações naturais e as relações de poder: das variações da luz às energias telúricas, da geometria à tectónica, da ordem do que está em cima, em baixo ou ao lado, ao que não está (ausência sentida) e ao que parece sobrar (abundância suspeita) –, é a semântica, como de norma, que constitui a chave para a compreensão.

O projecto é como uma prova de contacto, como revelação de uma imagem trazida das sombras para a luz, do *invisível* para o *visível*, uma *tradução* alquímica de impressões deixadas pelo tempo, tão fiel quanto possível à sua origem, plena de informação e de outras indicações, cuja nitidez a ampliação se encarregará de desvanecer e o uso de lhe descobrir novos sentidos e impensados futuros.

Porém, a recepção do *novo* não pode ser feita através de uma hospitalidade acrítica, pois ela vem morar numa terra já habitada por homens com racionalidade ética e com memória; e é pela comparação, logo suscitada pela pré-compreensão, que a qualidade de "aumento de ser" (Antero de Quental) que oferece deve começar a ser avaliada. Caso contrário, cair-se-á na sua reificação como novidade, como se o tempo fosse, tão-só, *um infinito somatório de momentos sem passado e sem futuro entre si*. Contra isso, deve-se agir para *criar*, mesmo sabendo-se, de lição colhida nos desmentidos da própria história, que a confirmação da expectativa é, tão-só, o selo da carta que, dentro, também traz, não raramente, a notícia do fracasso. Se não for assim, continuar-se-á a pensar à luz da causalidade mecânica e teleológica. Ora, como algures escreveu Paul Valéry, "prevejo, logo, engano-me", e encontrar o previsto não é achar o novo: este pode andar por aí sem ter batido à porta para entrar. Pelo que soa a conselho sensato seguir, como o fez Ernst Bloch na sua filosofia da esperança, esta máxima de Heraclito (frag. 18): *se não*

antes perceber uma 'cintilação constante de presença e ausência juntas'. Não podemos comparar a leitura de um texto impresso, por exemplo, com o processo de 'contagem uma-a-uma das contas de um colar'. Cada 'significante' dar-nos-á uma espécie de 'traço', e 'traço', em francês, de acordo com o dicionário Harrap, tem conotações com 'rasto, pista, trilho, pegada, vestígio' – do 'significado' que estará para sempre ausente. (Trad. nossa).

esperares o que não se espera, não encontrarás o inesperado. (Catroga, 2009, pp.263-264).

4.2. EROSÃO, DECADÊNCIA, ABANDONO. POÉTICA DA RUÍNA.

No dia em que uma estátua é acabada, começa, de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alternar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste, até chegar, pouco a pouco, ao estado de mineral informe a que o seu escultor a tinha arrancado. (Yourcenar, 1984, p. 49).

Também agora, altura para um *passo atrás*, à passagem do tempo sobre as coisas, à beleza que essa passagem deixa entrever – seja por uma qualquer verdade exposta das coisas quando já semidespidas das suas vestes, seja por quanto viveram e significaram para aqueles que as conheceram ou se conheceram através delas, ou, ainda, por lhes terem sobrevivido séculos a fio. Há nessa beleza um misto de comoção, melancolia e encanto, um lugar de reflexão e abrigo, de comunhão com o eterno, que faz com que alguns prefiram rodear-se de *velhos e inúteis* objectos desgastados a usufruírem de modernos e reluzentes produtos da vanguarda contemporânea (nomeadamente: artísticos), ou uma casa antiga para morar a uma acabada de construir segundo os *mais elevados padrões técnicos* e os *mais altos índices de comodidade*. Uma paradoxal atracção pelo (re)começo, uma síndrome ulissídica da nostalgia de casa, um desejo de acolhimento que é também projecção e que Roland Barthes descreve a partir de uma fotografia (ilustração 25):

Uma casa antiga, um pórtico sombrio, telhas, uma decoração árabe do passado, um homem sentado encostado a uma parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânica (*Alhambra*, de Charles Clifford). Esta fotografia antiga (1854) toca-me: é aqui, simplesmente, que eu desejava viver. Este desejo mergulha em mim a uma profundidade e através de raízes que eu desconheço: calor do clima? Mito mediterrânico, apolinismo? Deserdção? Reforma? Anonimato? Nobreza? Seja o que for (de mim próprio, das minhas razões, dos meus fantasmas), gostaria de viver lá em baixo *como gente fina* – e essa fineza nunca é satisfeita pela fotografia turística. Para mim, as fotografias de paisagens, urbanas ou campestres, devem ser *habitáveis* e não visitáveis. Se eu o observar bem em mim próprio, este desejo de habitação não é nem onírico (não sonho com um lugar extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa em função das fotos de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me para a frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou na *Invitation au Voyage* e na *Vie Intérieure*. Perante estas paisagens de predilecção, tudo se passa como se *eu estivesse certo* de lá ter estado ou de dever lá ir. Ora Freud diz, sobre o corpo materno, que «não existe outro lugar do qual se possa dizer com tanta certeza que já lá se esteve». Essa seria então a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich*, recordando em mim a Mãe (absolutamente nada inquietante). (Barthes, 2017, pp. 47-48).



Ilustração 25 - Alhambra, Charles Clifford, 1854.

Há ainda o ressoar poético da destruição e da perda,¹⁷³ testemunho de uma existência que deixou de o ser, mas que permanece viva na memória dos homens, refúgio de almas inquietas que encontram nas sombras o conforto das suas referências mais íntimas e no acto sacrificial a ligação ao sagrado ou a expiação das suas culpas, à parte quaisquer convencionalismos religiosos; bem como uma envolvente e nem sempre branda violência que e(n)leva os espíritos às esferas do mistério e do indizível, desde a *assimilação do vivo pelo vivo* e outras bestialidades primitivas que os primeiros homens, por analogia, ritualizaram, (Alleau, 1982, pp. 67-82) aos males e aflições do indivíduo moderno que, mais tarde, Charles Baudelaire sublimou na sua poesia.¹⁷⁴

Desde 1990 que a Sala do Veado deita fogo ao branco, engendrando uma atmosfera que não se respira em mais nenhum lugar por aqui, onde haja arte. Abaixo os que só amam o branco (e também o cinzento), que impedem a ritualização! Até os budistas, que tanto temem o desejo, gostam da cor de açafraão.

Por outro lado, aos museus, prefiro-os em quartos, em casas que já tenham sido habitadas, que tenham vestígios, em que haja dedadas, às vezes bolor. É como os hospitais em antigos conventos.

¹⁷³ «Só o que morreu é nosso, só é nosso o que perdemos.», diz Jorge Luis Borges em “Posse do Outrora”, p. 507, Obras Completas - vol. III, Editorial Teorema – Trad. Fernando Pinto do Amaral.

¹⁷⁴...a beleza, diz Baudelaire, transporta um sentido de estranheza, de *mistério*, e «finalmente (como se fosse para admitir corajosamente como é que eu me sinto moderno nas questões de estética) um sentido de *infelicidade*.» (Matei Calinescu, As Cinco Faces da Modernidade, p. 59 – Trad. Jorge Teles de Menezes).

"Poucas desgraças houve que tivessem dado tanto prazer à humanidade como o desastre de Pompeia", declara Goethe, cheio de humor e compaixão na sua *Viagem a Itália*. Salvo as proporções - pois de proporções se trata -, o incêndio da Sala do Veado deu alegria a muita gente que vivia e vive em Portugal ou, pelo menos, em Lisboa. Gostar do que foi destruído, não por amor da destruição, que isso é doença, mas porque a destruição segrega uma coisa que sem ela não poderia ser vista. A Sala do Veado foi uma dessas ruínas não profanadas, que exalaram durante vinte e cinco anos o seu sussurro ininterrupto. Em breve se vai deixar de ouvir. (Molder, 2017, pp. 209-210).

Numa perspectiva estética, sempre entretecida com a histórico-político-social, essa destruição está associada ao conceito de modernidade, que Matei Calinescu¹⁷⁵ declina de acordo com os cinco casos que subtitulam o seu livro "As Cinco Faces da Modernidade": modernismo, vanguarda, decadência, kitsch e pós-modernismo. Segundo este autor, um movimento que surge no final do século XVIII como reacção estética ao classicismo e aos valores por ele definidos, afirmando-se inicialmente através do Romantismo, opondo ao passado normativo e de imutabilidade do seu ideal de beleza transcendente uma consciência do imediato e do transitório assente na mudança e na novidade; (Calinescu, 1999, p. 17)¹⁷⁶ a moral universal instituída pelas elites é substituída pelo relativismo individualista e humanizador de valorização da parte face ao todo, legitimando a dignidade de cada um; a cisão com a tradição e o conflito com o racionalismo secular burguês aliaram-se a um certo fervor revolucionário – ajudado pela emergência dos *marxismos*, *socialismos* e *anarquismos*, apesar das nuances do termo em relação ao devir histórico (Calinescu, 1999, p. 95), sem esquecer os vários matizes do seu significado –, só traído por uma espécie de desencorajadora neurastenia provocada pela imanência da ideia de crise e de um conceito de tempo linear e irreversível a que não é alheia a *morte de Deus*. O Modernismo vai-se adaptando e vai reagindo às sucessivas armadilhas que arma a si próprio, afirmando-se da *arte pela arte* à *antiarte*, tornando-se céptico e autocrítico, incorrendo, a espaços, no passado com desconfiança e ironia.

[...] a Modernidade estética deveria ser entendida como um conceito de crise envolvido numa tripla concepção dialéctica à tradição, à Modernidade da civilização burguesa (com os seus ideais de racionalidade, utilidade e progresso) e, por fim, a si própria, na medida em que ela se percebe a si própria como uma nova tradição ou forma de autoridade. (Calinescu, 1999, p. 22).

Imerso em contradições, o Modernismo exprimir-se-á através da sucessão e sobreposição de muitos *ismos* a ritmos cada vez mais acelerados, negando-se entre si e a si próprios, mas partilhando a angústia de uma consciência temporal centrada no

¹⁷⁵ Matei Calinescu (1934-2009), nascido na Roménia e naturalizado americano em 1980, depois de construir a sua carreira como professor de literatura comparada na Universidade de Indiana a partir de 1973.

¹⁷⁶ *Transcrição* livre e condensada.

presente, apesar de paradoxalmente alargada, e de uma diluição axiológica que a acompanha; a fixação no instantâneo, no novo, no passageiro, no contrário, típica das vanguardas estéticas e políticas (nem sempre alinhadas), dista pouco da decadência (quando não se confunde com ela), não fossem aquelas tantas vezes consideradas o motor do progresso.

Na analogia dos anões que se encontram nos ombros dos gigantes e assim são capazes de ver mais longe, o progresso e a decadência implicam-se tão intimamente que, se quiséssemos generalizar, atingiríamos a conclusão paradoxal de que o progresso é decadência e, inversamente, a decadência é progresso. (Calinescu, 1999, p.140).

A ideia de uma dialéctica entre decadência e progresso parece extravasar o Modernismo, e tanto a História como a História da Arte tendem a confirmá-la. Não é difícil encarar a decadência como sentimento nostálgico de uma energia desaparecida que ergueu impérios, conquistou civilizações, realizou sonhos e quimeras, criou obras em que a beleza mal se distingue da perfeição; uma melancolia que se abate sobre uma geração perante os vestígios de tão extraordinários feitos, como se esta fosse incapaz de semelhantes intentos e não lhe restasse senão um resignado lamento contemplativo ou o *ressentimento* nitzschiano; seduzidos pela vitalidade e pelo fausto de outrora, por ilusórios que sejam, vêem nos seus traços o reflexo da sua própria juventude, condoendo-se entre o cinismo e a memória, cientes de que «não há outros paraísos senão os paraísos perdidos», como afirma Borges no fim do seu poema (ver nota 173).

É nesta ambivalência de admiração e recusa, de um sistemático acreditar e duvidar, que se desenvolve a pulsão e o interesse pelas sombras do que já foi, procurando nelas uma verdade que só a imaginação poderá alcançar e enaltecendo a ficção ao ponto a que Oscar Wilde se lhe refere em “O Declínio da Mentira” ao questionar se é a arte que imita a vida ou a vida que imita a arte.

Existe uma grande diferença entre a perspectiva a partir da qual se pode entender que a verdade é uma *ficção* (uma criação da vida pensada para ajudar a vida a alcançar as suas finalidades) e a perspectiva a partir da qual o decadente atribui *um carácter de verdade* a uma ficção, a qual, como ficção, e sob circunstâncias particulares, pode até ter sido justificada em nome da vida.

[...] A moralidade, parece sugerir Nietzsche, mata os aspectos vitais da ilusão (esses mesmos que a consciência poderia tornar mais intensos) e abre a porta para a má-fé e a auto-ilusão. Não existe na verdade inconsistência, na opinião de Nietzsche, em que as complexas relações entre verdade e falsidade, realidade e fantasia, ou conhecimento e invenção, possam ser exploradas com igual efectividade para as finalidades da vida e, inversamente, para as do *ressentimento* e da vingança contra a vida. (Calinescu, 1999, p. 168).

O espectro do abandono pende como uma névoa sobre o homem largado pelos deuses à sua própria sorte, entregue aqui a ali à passividade e à contemplação do que restou, observando uma realidade filtrada pelo tempo e apropriada pela natureza que ele, de certa forma, também abandonou ou de que, em parte, consentiu demitir-se. Esse distanciamento – também suspensão da vida e da marcha temporal – verá na ruína a sua expressão maior e no arquitecto, arqueólogo e gravador veneziano Giambattista Piranesi (1720-1778) um dos principais embaixadores deste sentimento tão transversal de afeição pelo antigo e pela sua aura crepuscular.

Piranesi terá sido um dos responsáveis, senão um dos protagonistas, pela revalorização das ruínas a que boa parte do século XVIII assistiu, tanto no campo teórico como estético; da pintura à literatura, passando pela música e pela arquitectura¹⁷⁷, foram muitos os artistas que se renderam ao encanto provocado pela acção da natureza e do próprio homem sobre as suas edificações (também ele um elemento natural, mas de estirpe particularmente destrutiva); um despertar de emoções causado pelo declínio físico do construído, pelo modo como se funde com e se restitui à natureza¹⁷⁸, que remete para uma consciência do fim através de artifícios mais ou menos subtis consoante a forma e o grau de degradação que os elementos apresentam. Essa consciência induz muitas vezes a estados de espírito ensombrados pela dúvida e a uma infatigável procura de respostas que podem desencadear processos criativos intensos e matizados de constante questionamento sobre o trabalho desenvolvido, os métodos adoptados e as referências de orientação, de que Piranesi é seguramente um exemplo.

O golpe de asa do arquitecto veneziano foi o ter sabido reunir e associar na sua obra as vertentes histórica e estética¹⁷⁹ do tratamento das ruínas, o ter conseguido substantivar o seu aspecto poético preservando-lhe a integridade, acrescentando-lhe valor abstendo-se de distinções dogmáticas ou doutrinárias; o seu trabalho é fruto de uma permanente

¹⁷⁷ Na arquitectura, a simulação da ruína foi bastante explorada neste período, quer de forma pontual, na pintura ou estatuária que integrava os edifícios, quer de forma mais generalizada, estando na origem dos jardins ingleses e alemães, onde se notabilizou irremediavelmente, oferecendo um carácter cénico e poético àquelas realizações – o texto de Nuno Saldanha para o catálogo da exposição *Giovanni Battista Piranesi: Invenções, Caprichos, Arquitecturas* dá exemplos concretos e referências de pesquisa (p. 93). Tendência que se estendeu aos dias de hoje, assumindo formas muito diversas – a discussão suscitada pelo trabalho do escritor e (auto-considerado) *ruinólogo* cubano Antonio José Ponte, autor do conto *Un arte de hacer ruinas* (1998), inspirador do filme quase homónimo “Habana: arte nuevo de hacer ruinas” (2006) realizado por Florian Borchmeyer, constitui um caso particularmente interessante sobre a interferência das ideologias políticas e dos mercados sobre as opções urbanísticas em torno da simulação das ruínas: se, por um lado, o texto *Simulaciones de la memoria: Antonio José Ponte y Tuguria, la ciudad-ruina*, de Ivette Gómez (http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Invitation_Gomez.html), ajuda a contextualizar Ponte e as suas reflexões, por outro, o documentário de Borchmeyer trata da relação entre a memória e a construção individual e colectiva, faz do espectador cúmplice daquele tecido social, fá-lo viver a cidade através dos seus habitantes, dos seus testemunhos desassombrados e ao mesmo tempo assombrosos.

¹⁷⁸ O filósofo Georg Simmel (1858-1918) dá especial atenção a este aspecto no seu texto “A Ruína” (1911).

¹⁷⁹ Ver Nuno Saldanha, *Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Arquitecturas*, pp. 94-95.

inquietação e incerteza, de um balançar entre Veneza e Roma, entre fantasia e razão, de uma condição melancólica¹⁸⁰ irreprimível e indissociável da memória e da imaginação, a par da lucidez do seu sentido crítico.



Ilustração 26 - *Antiquus Circi Martialis*, Giambattista Piranesi, 1756.

Vedute como a do «Antigo Circo Militar» [ilustração 26] inscrevem-se nesta conjuntura e participam dela reproduzindo o seu «modelo». Mas também lhe fazem a crítica: uma máscara de comédia, perto da inscrição, pisca literalmente o olho ao observador denunciando o carácter sardónico da gravura. Esta máscara tem um significado precioso: mostra que Piranesi **não é ingénuo** na sua operação corrosiva de desmistificação da *aura* monumental da antiguidade através da acumulação de «coisas». A máscara mostra que Piranesi ironiza. Mas mostra também que essa ironia **duvida de si própria** – ou não estaria apesar de tudo tão patente na gravura a glorificação do passado antigo na panóplia dos seus destroços.

[...] Piranesi, de facto, duvida. E expõe **tanto os argumentos como as formas da dúvida**. À sua teoria, bem como à maior parte dos seus desenhos, não se podem aplicar conceitos «cheios», nem se deve esperar deles sínteses «positivas». Piranesi está um pouco **entre** esses conceitos e essas sínteses. Num lugar sem definição possível. (Gomes, 1993, pp. 116, 119).

Os domínios do relativo, do transitório, do plural, do ambíguo, do subjectivo em que Piranesi se move, parecem aproximá-lo dos modernistas ou conceder-lhe um sentido premonitório dos conflitos interiores que viriam a (pre)ocupar a mente dos que mais de um século depois se vieram a destacar na teoria e na prática artísticas.

¹⁸⁰ Para uma ideia mais aprofundada de melancolia, ver *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, de Diogo Seixas Lopes, obra a que se voltará adiante, e a que pode ainda juntar-se um texto (Anexo B) de E. M. Cioran retirado de *On the Heights of Despair* (1934), intitulado *Melancholy* (pp. 29-32).

Após a teatralização do mundo, com origens na tradição barroca, arquitectura e cenografia confundem ficção e realidade; «da arquitectura como representação passou-se à representação da arquitectura» ou à arquitectura «como arte da imagem» (Gomes, 1993, pp. 117, 119), ou, indo um pouco mais além, as gravuras de Piranesi e as arquitecturas de papel (Etiènne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, etc.) trariam renovado ímpeto à exploração das imagens como instrumento de sedução, que, como noutros tempos e mais do nunca, marca a contemporaneidade (ilustração 27); razões para Paulo Varela Gomes classificar o veneziano como «um homem de hoje», alguém que hesita n'«esse balançar inconcluso (e tantas vezes dramático) entre a admiração pelo progresso e a nostalgia do que nesse progresso se perde irremediavelmente.» (Gomes, 1993, p. 126).

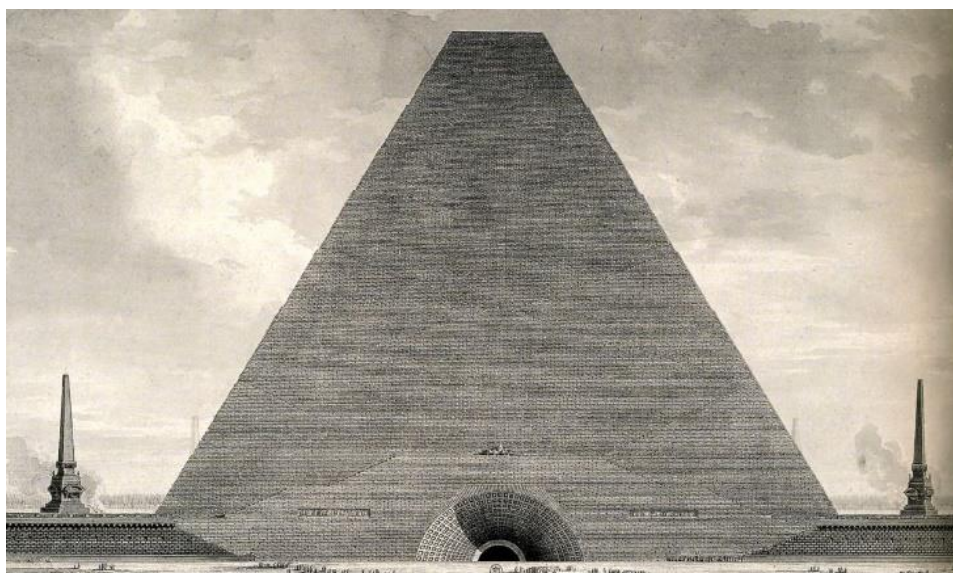


Ilustração 27 - Cenotáfio de Turenne, Etienne-Louis Boullée, 1786.

Daí a ponte que traça no final do seu texto entre Piranesi e Adolf Loos – e que permite traçar uma outra entre este e Aldo Rossi, que por sua vez não impede uma terceira com Vítor Figueiredo (ver citação pp. 45-46) –, como que unindo geografias separadas pela história, pelo tempo e pelo espaço num psiquismo de tonalidades aparentadas que duvida da necessidade de *destruir para criar* (segundo a máxima bakuniniana) e que decide sem certezas.

Quase cento e cinquenta anos depois, um outro arquitecto, o austríaco Adolf Loos, viu-se envolvido num drama semelhante. Em vários dos seus textos pronunciou-se com enorme violência e amargura contra os arquitectos do seu tempo acusando-os de destruírem a coerência e o enraizamento da paisagem construída tradicional baseada numa cultura de tempos longos e práticas orgânicas. Noutros textos, e na sua obra construída, foi Moderno e apostou em novas linguagens parecendo acreditar na possibilidade da evolução e do progresso. Pouco a pouco, remeteu-se a um absoluto

silêncio teórico – homólogo do «silêncio» cultural das suas obras de que o «purismo» não é senão uma linguagem possível (o «purismo» de Loos não tem nada que ver com o despojamento ou o maneirismo purista, programáticos e optimistas, de Gropius ou de Cobusier).

O silêncio de Loos [ilustração 28] é como a «gritaria» de Piranesi. Mas se o austríaco optou pela distância aristocrática de quem suspende a nostalgia numa espécie de limbo cultural, Piranesi sujou as mãos (e a pena) na realidade vulgar do seu tempo, amargurado pela nostalgia de um passado sublime e morto - e cheio de vontade de um futuro onde a invenção e a pertinência cultural da invenção fossem ainda possíveis. (Gomes, 1993, p. 127).

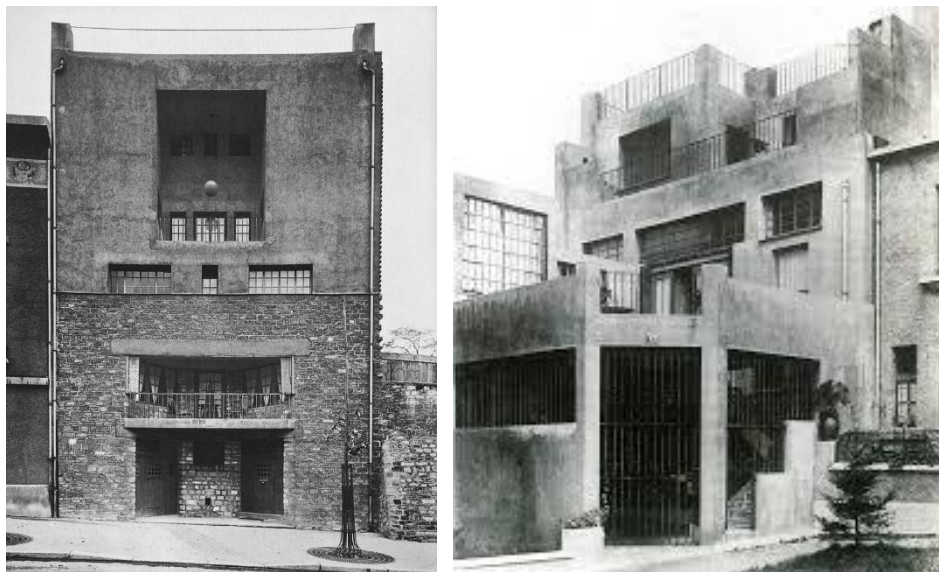


Ilustração 28 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925. Ilustração 29 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925.

Diogo Seixas Lopes ajuda a esclarecer essa ligação com Rossi ao longo de “Melancolia e Arquitectura”, mas ao referir-se à extensão do Cemitério de San Cataldo (ilustração 30), projecto do arquitecto italiano objecto da sua tese, e ao citá-lo, ajuda também a encontrar alguns *lugares da memória* na elaboração do projecto de arquitectura, propósito desta mesma dissertação, que aliás lhe dá título.

No interior do cemitério, as fachadas do perímetro estão cobertas de estuque rosa-pálido com molduras verdes nas janelas e portas. Os telhados inclinados são azuis, próximo do céu. Um edifício branco com dois níveis de túmulos antecede o cubo vermelho. Dentro deste volume oco, escadas metálicas ascendem às galerias, onde se pode olhar através das aberturas entre os nichos. É possível observar os arredores a partir dali, com as auto-estradas e as vias-férreas que levam a Modena. Em frente, por entre os campos, há uma quinta abandonada. Esta construção a desmoronar-se parece corporizar as palavras de Rossi acerca do Cemitério de San Cataldo e do seu significado, bem como do próprio cemitério:

"Porém, no projecto este edifício já pertencia às grandes névoas do vale do Pó e às casas desertas das suas margens, abandonadas há anos no seguimento de grandes inundações. Nestas casas, podem ainda encontrar-se canecas, camas de ferro, vidros estilhaçados, fotografias amarelecidas, juntamente com a humidade e outros sinais da

devastação provocada pelo rio. Existem aldeias onde o rio surge com a continuidade da morte, deixando apenas vestígios, sinais, fragmentos; são, porém, fragmentos que se estimam." [Aldo Rossi, Autobiografia Scientifica]. (Lopes, 2016, pp. 222-223).



Ilustração 30 - Cemitério de San Cataldo, Modena, Aldo Rossi, 1971.

Esses *lugares*, dificilmente definíveis, esboçam-se na contiguidade das relações entre os elementos externos que compõem o núcleo e a envolvente de um dado local de intervenção e o acervo mnésico pessoal de todos os intervenientes na elaboração de um plano arquitectónico, apoiado pela imaginação e pelo pensamento que o conformam; o *jogo de sombras* – sistema de relações – prefigura-se simultaneamente como causa e resultado, mas só produzirá efeitos com a entrada do tempo na equação.

Nada fácil, num tempo com cada vez menos espaço para o passado. Se se pensar nas cidades contemporâneas ocidentais ou ocidentalizadas, que tendem a descaracterizar-se nos indistintos papéis de embrulho com que se vão forrando e que vão ofuscando a natureza e o sentido dos próprios lugares através de processos autofágicos muito acelerados, pouco restará do que foram e menos ainda do que são hoje.

Talvez por isso a esperança do antropólogo francês Marc Augé (n. 1935) recaia sobre o olhar fino dos artistas para descobrir o tempo genuíno entre as raras ruínas que restarem, por acreditar que «a história futura não produzirá ruínas». (Augé, 2004, p. 137).¹⁸¹

¹⁸¹ (Trad. nossa). Acrescente-se aqui que Habana: arte nuevo de hacer ruinas, de Florian Borchmeyer Ilustração 31), En Construcción, de José Luis Guerín, Ruínas, de Manuel Mozos, El Cielo Gira, de Mercedes Álvarez ou Detropia, de Heidi Ewing e Rachel Grady são apenas alguns exemplos cinematográficos que ilustram fácil e expressivamente esse olhar imaginado pelo francês.

La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo *puro*, non databile, assente di questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare. (Augé, 2004, p. 8).¹⁸²

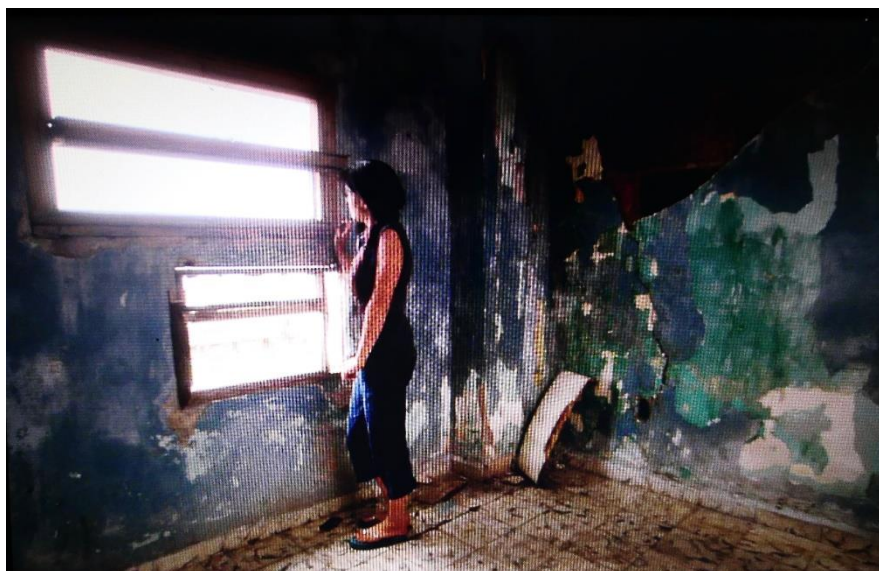


Ilustração 31 - Fotograma do filme *Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, Florian Borchmeyer, 2006.

4.3. PRESERVAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA.

A forma de preservar a memória é construí-la. A memória, individual ou colectiva, é dinâmica: expande-se e retrai-se conforme o uso que se lhe dá e altera-se sempre que é usada (actualizada); precisa de tempo (distância) para se conformar e de uma certa continuidade (repetição) para se consolidar. É o reavivar permanente e renovado da memória que a mantém activa; uma construção que não acaba, mas cuja cadência é determinante pelo muito que se pode perder quando as mudanças acontecem com demasiada rapidez ou lentidão. Na arquitectura, a começar pela casa de cada um, será pouco provável encontrar quem remodele radicalmente a sua habitação de seis em seis meses ou mesmo todos os anos, apesar de nem tudo se conservar no mesmo sítio de um ano para o outro, do mesmo modo que uma cidade vai sofrendo pequenas transformações a escalas diferenciadas ao longo do tempo sem que isso comprometa o seu carácter ou a sua identidade, como igualmente sucede com os edifícios. Todavia

¹⁸² A vista das ruínas faz intuir fugazmente a existência de um tempo que não é aquele de que falam os manuais de história ou a que os restauros procuram dar vida. É um tempo puro, não datável, ausente deste nosso mundo de imagens, de simulacros e de reconstruções, deste nosso mundo violento cujos escombros não têm tempo de se tornarem ruínas. Um tempo perdido que a arte por vezes consegue redescobrir. (Trad. nossa).

podem assinalar-se muitos casos em que essa harmonia foi posta em causa e em que a precipitação ou a incúria provocaram danos significativos. A estagnação urbana a que foi votado o centro de Palermo foi, em parte, considerada responsável pela desvitalização daquela cidade por Franco La Cecla,¹⁸³ dando a impressão de um eterno presente, de uma amnésia reiterada, que a faz regredir e desabar, indiferente à política obstinada do simulacro; em contrapartida, assiste-se com indolência a extensas e profundas operações urbanísticas em períodos muito curtos que se arriscam a devastar regiões inteiras de um referencial paisagístico que podem ter levado séculos a edificar – prática que tem vindo a ser copiosamente desenvolvida em muitas cidades europeias, como Berlim ou Barcelona, e a que Lisboa e Porto parecem querer juntar-se, movidas por idênticos interesses especulativos e utilizando estratégias ilusórios semelhantes, apesar das manifestas diferenças de escala.

Basta girare un po' per il centro per rendersi conto che l'inquinamento é insostenibile (il limite di legge viene superato con valori doppi quasi ogni giorno), che l'immondizia si accumula, che la pirateria automobilistica non lascia tregua e che il degrado edilizio é direttamente proporzionale all'assenza di manutenzione ordinaria, mentre il traffico viene gestito da imprese private che si arricchiscono rimuovendo di tanto in tanto le auto di troppo. La città è spenta, triste, gli esercizi commerciale fano fatica dappertutto, a meno che non si tratti di riciclaggio di denaro mafioso o di «privilegiati» che usufruiscono di misteriose agevolazioni comunali. Nell'insieme è una città che è andata inesorabilmente indietro negli ultimi dieci anni, dove la qualità della vita e le condizioni dell'ambiente sono paragonabili soltanto a quelle delle zone urbane del Tamil Nadu o del più diseredato Maghreb. (La Cecla, 2008, p. 105).¹⁸⁴

O projecto de arquitectura tem uma missão especialmente sensível neste contexto, quer pelo sentido prospectivo quer pelo compromisso ético a que está vinculado: tende a absorver a memória da envolvente através de interpretações pessoais, a expressá-las no diálogo que estabelece com os elementos que a representam na tentativa de construir o tempo, evitando mimetismos pueris ou rupturas exacerbadas, assumindo a sobreposição de novos estratos sem a pretensão do reinício, afirmando uma consciência autoral inclusiva, distinta da mera volição ou extensão da personalidade individual. A dificuldade da sua missão reside em conseguir equilibrar todas estas variáveis (a que se somam constrangimentos legais e mercantis) dentro de prazos

¹⁸³ Antropólogo italiano nascido em Palermo, em 1956, autor de *Contro l'architettura* (2008) e *Contro l'urbanistica* (2015) entre outras publicações.

¹⁸⁴ Basta circular um pouco pelo centro para dar conta de que a poluição é insustentável (o limite legal é ultrapassado em dobro quase diariamente), que o lixo se amontoa, que o roubo de automóveis não dá tréguas e que a degradação imobiliária é directamente proporcional à falta de manutenção regular, enquanto o trânsito é gerido por empresas privadas que enriquecem rebocando os carros em excesso de quando em vez. A cidade está exausta, triste, por todo o lado os estabelecimentos comerciais esfalfam-se a trabalhar, a não ser que façam reciclagem de dinheiro mafioso ou pertençam a «privilegiados» que beneficiam de misteriosos apoios municipais. No seu conjunto, é uma cidade que andou inexoravelmente para trás nos últimos dez anos, onde a qualidade de vida e as condições ambientais são apenas comparáveis às das zonas urbanas de Tamil Nadu ou do mais deserdado Magrebe. (Trad. nossa).

habitualmente reduzidos, o que pode justificar alguma falta de diversidade (bem dissimulada), escassez criativa e demissão crítica relativamente a grande parte das propostas contemporâneas, confirmada pelas publicações especializadas, como se uma larga maioria afinasse o seu instrumento intelectual pelo diapasão de uma espécie de pensamento único que dispensa a discussão, acomodada na muda aceitação de tudo (que pouco ou nada será). Mas, reconhecendo ao exercício da arquitectura uma vocação construtiva da memória, é no projecto que ela começa por se manifestar: a escrita, o desenho, a geometria, a lógica, entre outros, servem os mecanismos de representação de um *pensamento analógico*¹⁸⁵ que o precede, traduzem-no para uma linguagem inteligível ou, pelo menos, indiciatória e edificável, procurando transmitir ao construído uma energia própria que a seu tempo se libertará e transitará sob formas imprevisíveis, dando azo às múltiplas possibilidades já faladas (p. 103), que, a cumprirem-se, cumprirem-se-á a arquitectura.

Construir é, na sua vulgar acepção, juntar e organizar as várias partes de um todo, a que será preferível chamar conjunto ou sistema para fugir à ideia de algo acabado: uma noção partilhada pela memória e pela arquitectura, que partilham também o mesmo material genético e alguns processos associativos que estão na base do seu desenvolvimento, reunidas numa cadeia em perpétua transformação, ambas nascente e foz de um mesmo rio que não pára de correr – a arquitectura constrói-se com a memória que se constrói com a arquitectura.

O projecto é o momento de maior liberdade de exploração desses processos, com ampla abertura ao exterior, ao acaso, à imaginação, ainda que sem prescindir do pensamento, do método, do rigor; retirar dele o melhor é dar corpo à sua finalidade, oferecer à fábrica um destino propiciador de muitos futuros, construindo muitas vidas e construindo-se com elas.

I rapporti sono un cerchio non chiuso; solo un sciocco potrebbe pensare di aggiungere il tratto mancante o di cambiare il senso del cerchio. Non nel purismo ma nella ilimitata

¹⁸⁵ O conceito é proposto por Aldo Rossi em vários artigos e atravessa a sua Autobiografia Scientifica; Seixas Lopes resume ("Melancolia e Arquitectura", p. 244), o que se tornaria no «processo de concepção» do arquitecto italiano, que passava «do modo analítico para uma interacção associativa da analogia»: «Rossi explicou esta premissa ao citar uma carta de Carl Jung a Sigmund Freud: "O pensamento analógico é percebido embora seja irreal, é imaginado embora seja silencioso, não é um discurso, mas uma meditação sobre temas do passado, um monólogo interior. O pensamento lógico é pensar por palavras. O pensamento analógico é arcaico, não exprimido e praticamente inexprimível por palavras." Quando aplicada à arquitectura, esta abordagem implicava "uma acepção diferente da história, concebida não simplesmente como facto, mas como uma série de coisas, de objectos afectivos, a serem usados pela memória ou num projecto."» (as citações de Aldo Rossi provêm do seu artigo "La arquitectura análoga", publicado na revista "2c Construcción de la Ciudad", nº 2 (1975).

contaminatio delle cose, delle corrispondenze, ritorna il silenzio; il disegno può forse suggerire e mentre si limita si amplia alla memoria, agli oggetti, alle occasioni.

Il progetto insegue questa trama di nessi, pur sapendo che alla fine dovrà definire questa o quella soluzione; dall'altra parte l'originale, vero o presunto, sarà un oggetto oscuro che si identifica con la copia. (Rossi, A., 2009, p. 59).¹⁸⁶

Construir vai para além da matéria de que são feitas as coisas e de como funcionam, ou das definições de dicionário, e não será preciso recorrer à ontologia heideggeriana (que já tem acudido muito boa gente) para o compreender: abrange um conjunto indeterminado de relações intangíveis inerentes à experiência de cada um que dá aos objectos um significado próprio, em particular no caso da arquitectura, onde muitas vezes esta parece, paradoxalmente, anular-se¹⁸⁷ para deixar acontecer a vida.

Potrei chiedermi cosa significa il reale in architettura. Per esempio un fatto dimensionale, funzionale, stilistico, tecnologico: potrei scrivere un trattato. Ma penso piuttosto a questa *light house*, a un ricordo, a un'estate. (Rossi, A., 2009, p. 45).¹⁸⁸

Há claramente afinidades indisfarçáveis entre o presente estudo e a *Autobiografia Scientifica* de Rossi, onde o arquitecto lombardo expõe as suas idiossincrasias e obsessões através de um discurso de estrutura circular, símile à da memória, ligando esta à arquitectura por um traçado labiríntico aparentemente (e só aparentemente) incoerente e accidental, enquanto vai explanando os seus projectos e fornecendo pistas de investigação inesgotáveis (analogia, teatro, luz, sombra, silêncio, tempo, repetição, fragmento, estase, ruína, ordem, fractura, decadência, imprevisto, morte, felicidade, etc.), num gesto que faz do livro um exemplo paradigmático no tratamento deste tema dentro da literatura arquitectónica. Transparece das suas palavras uma procura pela essência das coisas que só a memória pode eventualmente ajudar a descobrir e a que as ideologias e correntes de pensamento pouco socorro prestam; conjugando a tradição clássica com a vernacular, isola-se de tendências e convencionalismos dominantes, seguindo uma lógica não racional e não linear, mais conveniente ao fluir das ideias – como a de que falava Agustina Bessa-Luís quando questionada sobre a alegada ausência de uma estrutura literária no seu romance *A Ronda da Noite*, uma deriva

¹⁸⁶ As relações são um círculo que não se fecha; só um tonto poderia pensar em traçar o segmento em falta ou alterar o sentido do círculo. Não é no purismo, mas na ilimitada *contaminatio* das coisas, das correspondências, que o silêncio volta; o desenho pode talvez sugerir e, ao mesmo tempo que se limita, estender-se à memória, aos objectos, às oportunidades.

O projecto persegue esta trama de ligações, mesmo sabendo que no fim deverá definir esta ou aquela solução; de outro modo, o original, verdadeiro ou pressuposto, será um objecto sombrio que se identifica com a cópia. (Trad. nossa).

¹⁸⁷ No sentido em que aquilo que pode proporcionar se sobrepõe à sua fisicidade.

¹⁸⁸ Poderia interrogar-me sobre o significado do real na arquitectura. Por exemplo, uma questão dimensional, funcional, estilística, tecnológica: poderia escrever um tratado. Mas penso sobretudo naquela *light house*, numa recordação, num verão. (Trad. nossa).

narrativa sem história ou fio condutor: «a cabeça das pessoas não funciona assim» a mando da razão, terá respondido.

Negli ultimi progetti seguivo queste analogie sterminate: le case capanna della casa dello studente di Chieti, i disegni delle cabine dell'Elba, le palme e le case di Siviglia erano i pezzi di un sistema che doveva comporsi all'interno del *Teatrino scientifico*. Diventava un laboratorio dove il risultato della più lucida esperienza era sempre imprevisto; nulla può essere più imprevisto di un meccanismo ripetitivo. E nessun meccanismo sembra più ripetitivo delle questioni tipologiche della casa, delle costruzioni civili, del teatro.

[...] L'invenzione del *Teatrino scientifico*, come ogni progetto teatrale, è quindi un'imitazione e come ogni buon progetto è preoccupato solo di essere un utensile, uno strumento, un luogo utile per l'azione decisiva che può accadere. Così esso è inscindibile dalle sue scene, dai suoi modelli, dall'esperienza di ogni combinazione e il palcoscenico si riduce al tavolo da lavoro dell'artigiano o dello scienziato; è sperimentale, come è sperimentale la scienza, ma conferisce a ogni esperimento il proprio prestigio. Al suo interno niente può essere casuale ma nemmeno nulla essere risolto per sempre. (Rossi, A., 2009, pp. 53, 54).¹⁸⁹

Trata-se todavia de afinidades benignas e casuais entre peças incomparáveis, em que a intenção de colagem ou a pretensão de semelhança não vêm ao caso por nenhum motivo; padecem da inefabilidade benjaminiana e seria vão tentar explicá-las – a elas como à admiração pela escrita e pelo pensamento de Aldo Rossi. Inibição que se estende ao uso mais alargado (e despidorado) de citações suas ou à análise dos problemas que o inquietam, independentemente do que acrescentariam ao texto ou da falta de espaço para a sua discussão.

¹⁸⁹ Nos últimos projectos, seguia estas analogias intermináveis: as casas-cabana da *casa do estudante* de Chieti, os desenhos das cabinas de Elba, as palmeiras e as casas de Sevilha eram as partes de um sistema que devia configurar-se no interior do *Teatrino Scientifico*. Tornava-se um laboratório onde o resultado da mais lúcida experiência era sempre imprevisto; nada pode ser mais imprevisto do que um mecanismo repetitivo. E nenhum mecanismo parece mais repetitivo do que as questões tipológicas da casa, da arquitectura civil, do teatro.

[...] A invenção do *Teatrino Scientifico*, como qualquer projecto teatral, é pois uma imitação e, como qualquer bom projecto, preocupa-se apenas em ser um utensílio, um instrumento, um lugar propício para a acção decisiva que pode acontecer. Assim, ele é inseparável dos seus cenários, das suas maquetas, da experiência de cada combinação, e o palco reduz-se à mesa de trabalho do artesão ou do académico; é experimental, como é experimental a ciência, mas confere a cada experiência uma magia própria. No seu interior nada pode ser casual nem tão-pouco estar concluído para sempre. (Trad. nossa).



Ilustração 32 - *Grande Cretto* ou *Cretto di Gibellina*, Sicília, Alberto Burri, 1984-1989.

– Que fizeram estes arquitectos destas casas, eles que vagabundearam
pelos muitos sentidos dos meses,
dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,
para que se faça uma ordem, uma duração,
uma beleza contra a força divina?
(Helder, 2004, p. 10)

5. CASOS DE ESTUDO E CONCLUSÃO

Uma explicação prévia sobre a abordagem seguida nos casos de estudo: não apenas pela extensão que o texto já leva, mas também pela dificuldade de combinar matérias tão impalpáveis com projectos fisicamente construídos, optou-se por circunscrever a análise dos trabalhos seleccionados às questões mais directamente ligadas ao tema da memória, em detrimento de um olhar abrangente e aprofundado sobre a sua localização, a sua implantação, a sua articulação com a envolvente, o percurso do autor – a evolução da sua obra e do seu pensamento –, cuja dispersão aproveitaria pouco ao exercício. A intenção não é passar ao lado destes factores, mas de os discutir dentro do âmbito desta investigação e não fora dele.

Tentar-se-á igualmente incidir, de preferência, sobre a expressão visível dessas manifestações, seja ao nível do desenho, do tratamento da luz, dos materiais, ou outros, mais do que na especulação acerca das intenções subjectivas ou das tendências espirituais dos autores que terão presidido às opções por eles definidas – novamente, sem as subestimar, se se afigurarem relevantes para uma interpretação compreensiva dos seus projectos no que à memória concerne.

A selecção dos casos de estudo recaiu involuntariamente sobre espaços museológicos ou edifícios neles inseridos: Tate Modern, de Herzog & de Meuron, Neues Museum, de David Chipperfield, e Vitra Conference Pavilion, de Tadao Ando, que, não sendo um museu, é como que uma peça de museu – integra um conjunto a que se poderia chamar um museu de arquitectura e/ou design, à escala natural, excentricidade de uma família visionária apostada em construir um passado com o futuro.

Uma coincidência feliz, pois o termo museu tem origem no grego *μουσείων*: templo das musas, divindades protectoras das artes (que abarcavam as ciências). Assim se designava o antigo Museu de Alexandria, que incluía a famosa Biblioteca, símbolo marcante da cultura helénica que Ptolomeu I dedicou às filhas de Mnemosina.

Por mera conveniência programática começar-se-á por uma breve descrição biográfica do(s) arquitecto(s), passando de seguida à análise do projecto que lhe(s) pertence.



Ilustração 33 - Torre de Babel, Pieter Bruegel, 1568.

The Chaldeans had early perfected this universe of spherical strata, and with them we have stupendous architectural structures, known as *Ziggurats*, erected, ‘as an imitation or artificial reproduction of the mythical mountain of the assembly of the stars’ (Ararat and Eden).

[...] To come back again to the Chaldean world mountain, home of the gods, birth place of the nations, and, like Meru, a mountain of precious stones. In the tablets it is called Nizar, and its summit by a name familiar to us as that of its architectural representation – Ziggurat.

[...] ‘As the peak of the Mount of the Deluge (Nizar) was called Ziggurat or temple tower, so, conversely, the Mountain of the World was the name given to a temple Ziggurat at Calah.’ ‘A fragmentary tablet which gives, as I believe, the Babylonian version of the building of the tower of Babel, specially identifies it with “the illustrious mound.” The name given to the tower of the chief temple at Kis was “The illustrious Mountain of Mankind.” [Professor Sayce, in his Hibbert Lectures] .(Lethaby, 1994, pp. 108, 122-123).¹⁹⁰

¹⁹⁰ Os caldeus tinham já aperfeiçoado este universo dos estratos esféricos, e deixaram-nos estruturas arquitectónicas espantosas, conhecidas por *Zigurates*, erigidas ‘como uma imitação ou reprodução artificial da mítica montanha da assembleia das estrelas’ (Ararat ou Éden).

[...] Para voltar de novo à montanha do mundo caldeia, morada dos deuses, berço das nações e, como Meru, uma montanha de pedras preciosas. As tábulas chamaram-lhe Nizar, e ao seu cume, um nome tão familiar como o da sua representação arquitectónica – Zigurate.

[...] ‘Se ao cume do Monte do Dilúvio (Nizar) se chamou Zigurate ou torre do templo, então, por outro lado, Montanha do Mundo foi o nome dado a um templo Zigurate em Calah’. ‘Uma tábula fragmentada que dá, como creio, a versão babilónica do edifício da torre de Babel, identifica-a em particular com “o monte ilustre.” O nome dado à torre do templo principal em Kis foi “A Ilustre Montanha da Humanidade.” [Professor Sayce, nas suas Conferências Hibbert]. (Trad. nossa).

5.1. TATE MODERN – HERZOG & DE MEURON

Dados biográficos dos autores: Jacques Herzog e Pierre de Meuron nasceram ambos em Basileia, Suíça, em 1950. Conheceram-se na escola, aos sete anos de idade. Embora falassem línguas diferentes, estariam já destinados a partilhar uma linguagem comum sem sequer o suspeitarem. Ultrapassadas algumas hesitações iniciais, inscrever-se-iam no curso de arquitectura da Universidade Técnica de Lausanne (ETH), transferindo-se para a ETH de Zurique no fim do primeiro ano, onde concluiriam os seus estudos em 1975 e permaneceriam como assistentes do Prof. Dolf Schnebli. Em 1978 associaram-se e abriram o seu atelier em Basileia. Difíceis de distinguir, tanto os seus percursos académicos como autorais foram obtendo rápido e alargado reconhecimento, quer pelos seus pares quer pela imprensa especializada, que desde cedo foi acompanhando de perto os seus projectos e obras. O crescimento foi inevitável e o sucesso obtido em concursos internacionais nas principais cidades do mundo trouxe-lhes notoriedade; o elevado número de colaboradores, associados e sócios, ou a abertura de gabinetes em Londres, Munique ou São Francisco, são dela uma mera consequência natural.

As colaborações frequentes com artistas plásticos parecem trazer aos seus projectos um certo vanguardismo e algum inebriamento objectual com inegável projecção mediática e proventos paralelos, mas também uma consciência crítica do presente e a ambição de construir um novo futuro. Para se demarcarem da tradição, procuram muitas vezes subvertê-la, denunciando assim a ambiguidade de uma posição não tão distante da memória quanto acreditam ocupar ou querem fazer crer que ocupam. A propensão para enfatizar outros aspectos como a *quididade* da arquitectura, a sua essencialidade objectiva, presente na forma como se constrói, no material de que é feita, no modo como se desenvolve e articula, na relação que tem com a envolvente e com aqueles a quem se destina, pode insinuar um desvio dos cânones académicos da disciplina, mas sem os deixar de lado na definição das suas obras: os arquétipos formais, a modelação do espaço, o rigor da geometria, a assunção tectónica, a linguagem em que se exprime; o uso de uma gramática e de um léxico próprios aplicam-se-lhes, mesmo que para os rejeitar ou questionar, para os reinventar; a sua presença é iniludível e a sua arquitectura é por norma uma reconstrução conceptual daqueles, um repensá-los e um refazê-los, um retorno à origem, um exercício anamnésico, mais ou menos consciente.

Con la forma, el planeamiento, la estructura y la construcción, incluso con los materiales, la técnica de HdM es arquitectónica hasta el punto del fanatismo. En toda la obra del estudio hasta la fecha no hay un solo uso de la forma, la estructura o el material que no pertenezca al más estricto canon de lo arquitectónico. Cada experimento es un esfuerzo

para reanimar y actualizar ese canon, nunca por aumentarlo con nuevos registros, ciertamente tanpoco con nuevas formas o programas, incluso ni siquiera con nuevos materiales. Hasta los regueros de agua manchada y de algas, los líquenes y los mohos que crecen en las superficies, han formado siempre parte durante siglos de ese canon, aunque sólo sea como incordios.

Lo que hace a esta firma tan interesante es que, a diferencia de la vanguardia, el sesgo crítico de HdM se deriva del supuesto de la idoneidad básica de la arquitectura y de una complicidad con la controvertida proposición de que la arquitectura no tiene otro proyecto de mayor calado que fabricar una nueva sensibilidad partiendo de su propia paleta. En el sentido de que busca lo nuevo, no como una cuestión de ideología ni como una condición de marginalidad, sino como una rotunda, incluso agresiva, afirmación del núcleo, es quizá la práctica más al día. (Kipnis, 2005, p. 410).¹⁹¹

Ao afirmar: «Um edifício é um edifício. Não pode ser lido como um livro; não tem créditos ou legenda como um quadro numa galeria. Nesse sentido, nós somos absolutamente anti-representacionais. O potencial dos nossos edifícios está no impacto imediato e visceral que eles têm sobre quem os visita.»,¹⁹² Jacques Herzog parece, ao mesmo tempo, demarcar-se de uma responsabilidade e reclamar uma originalidade intemporal, ou, por outro lado, desmistificar o seu trabalho e atribuir-lhe um valor exclusivo e absoluto por aquilo que efectiva e objectivamente é e não pelo que possa representar, mas há que ser cauto frente a tão estreitas ou descontextualizadas asserções e tentar perscrutar a ambivalência e o paradoxo, a dissimulação e a velatura, da sua atitude conceptual e da sua acção prática por ser aí que melhor se explicam os seus projectos, onde reside a sua humanidade e a sua *magia*.¹⁹³ Como uma lucidez mais ou menos intuitiva pres(id)ente nas decisões sobre a adopção de uma forma, de um sistema construtivo, de um material ou do seu tratamento, em que a imanência do tempo se lhes cola e muitas vezes as opera – no caso da Tate Modern, não terem tocado no revestimento cerâmico das fachadas da antiga Central Eléctrica ou terem proposto um novo volume formalmente inspirado nos antigos zigurates de uma quase *Idade de Ouro*.

¹⁹¹ Com a forma, o planeamento, a estrutura e a construção, até com os materiais, a técnica de HdM é arquitectónica, ao ponto do fanatismo. Até hoje, nenhuma das obras do atelier usou a forma, a estrutura ou o material fora do cânone mais estrito do arquitectónico. Cada experiência é um esforço para reanimar e actualizar esse cânone, jamais para ampliá-lo com novos registos, nem certamente com novas formas ou programas, tão-pouco com novos materiais. Até os rastos de água manchada e de algas, os líquenes e os bolores que crescem nas superfícies, há séculos que fazem parte desse cânone, por incómodos que sejam. O que é interessante em HdM é que, ao contrário da vanguarda, o seu ângulo crítico advém do pressuposto da aptidão básica da arquitectura e de uma cumplicidade com a controversa proposição de que a arquitectura não tem propósito mais profundo do que o de fabricar uma nova sensibilidade partindo da sua própria paleta. No sentido em que procura o novo, não como uma questão de ideologia nem como uma condição de marginalidade, mas como uma completa, e até agressiva, afirmação do núcleo, constitui talvez a prática mais hodierna. (Trad. nossa).

¹⁹² J. Herzog, em descrição biográfica constante na página em linha do Prémio Pritzker (em 10.03.2019): https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2001_bio_0.pdf

¹⁹³ *Magia* como artifício para chegar aos outros, como instrumento de comoção.

No entanto, Herzog diz também estarem interessados «na utilização de formas e materiais conhecidos [tradicionais], mas aplicados segundo regras novas de maneira a fazê-los reviver» e que gostariam «de fazer um edifício que levasse as pessoas a dizer, *bem, isto parece-se com uma casa tradicional, mas ao mesmo tempo há aqui qualquer coisa de totalmente novo.*»¹⁹⁴ Ao alterar a frase para: *isto parece totalmente novo, mas ao mesmo tempo há aqui qualquer coisa de tradicional*, o que muda? A sintaxe? A semântica? A ênfase no novo em prejuízo do tradicional ou a sua inversão? A casa? A intenção? O resultado? Será nestes detalhes que se esconde a arquitectura de Herzog & de Meuron? Ouça-se, para já, a sua explicação.

No one has accomplished that in contemporary architecture. Architecture which looks familiar, which does not urge you to look at it, which is quite normal, but at the same time, it has another dimension of the new, of something unexpected, something questioning, even disturbing. We love to destroy the *clichés* of architecture. To do this most effectively, it is sometimes useful to work with them.¹⁹⁵

A fixação no novo, na modernidade, nas tecnologias mais recentes – já de si uma reminiscência dos movimentos vanguardistas, mencionada no subcapítulo 4.2 – é como que uma procura obstinada de se libertarem das armadilhas da memória, dos seus intrincados labirintos. Quando Herzog se refere a Aldo Rossi como uma das suas principais influências, a que lhes «despertou o interesse pelas imagens», ressalva que não eram as imagens de Rossi que os interessavam, que «nunca se interessaram por coleccionar imagens de memórias arquitectónicas». Para o bem ou para o mal, os seus projectos contradizem de algum modo as suas palavras, sobretudo aqueles que vieram depois delas, mas não apenas esses. A Elbphilharmonie, em Hamburgo (2004-2014), ilustra-o quase caricaturalmente, mesmo que assumidamente inspirada noutro dos seus autores de referência, Hans Scharoun (ilustração 34).

¹⁹⁴ J. Herzog, em descrição biográfica constante na página em linha do Prémio Pritzker (em 10.03.2019): https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2001_bio_0.pdf

¹⁹⁵ Ninguém o conseguiu, na arquitectura contemporânea. Uma arquitectura que pareça familiar, que não chame demasiado a atenção sobre ela, que seja perfeitamente normal, mas ao mesmo tempo, que tenha outra dimensão, a dimensão do novo, de algo inesperado, algo intrigante ou mesmo inquietante. Nós gostamos de desfazer os *clichés* da arquitectura. Às vezes dá jeito trabalhar com eles para obtermos melhores resultados. (Retirado do mesmo artigo referido na nota anterior – Trad. nossa).

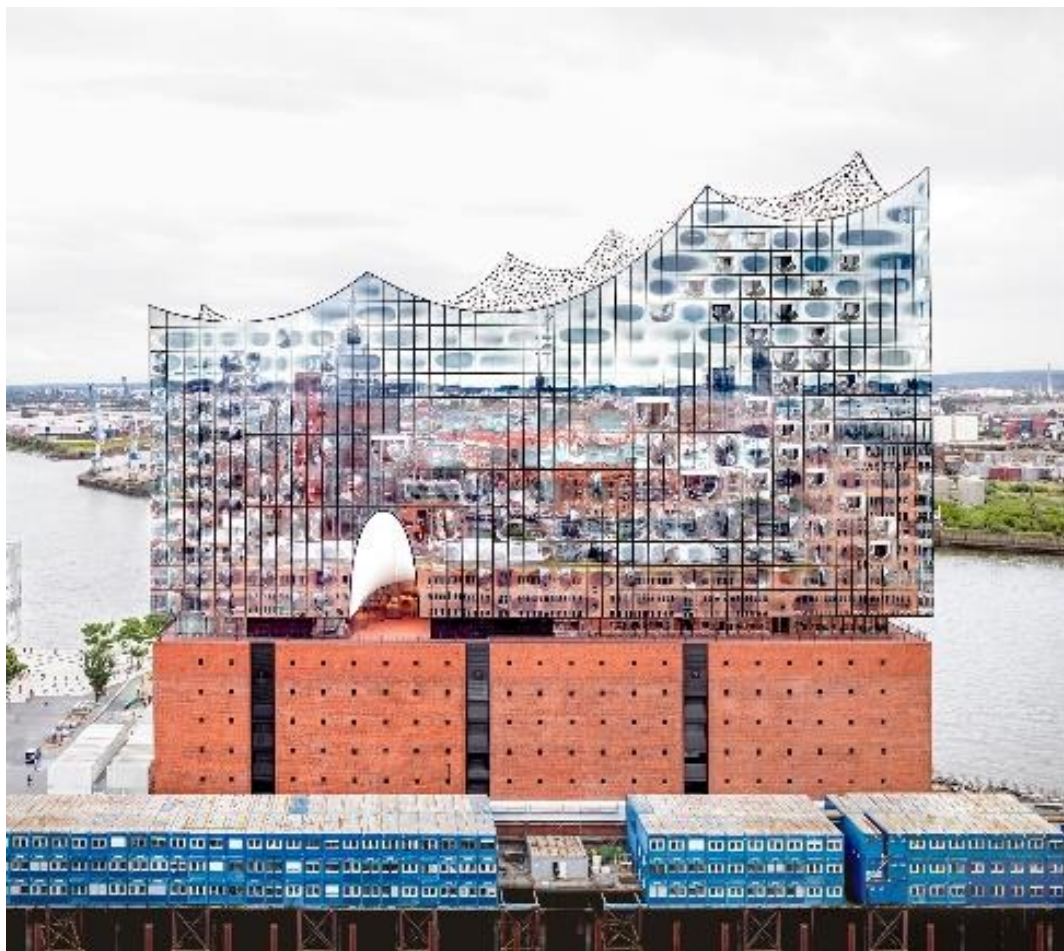


Ilustração 34 - Elbphilharmonie, Hamburgo, Herzog & de Meuron, 2016.

Não é impossível que o terem tido de se haver com grandes estruturas preexistentes como a Bankside Power Station, em Londres, ou o Kaispeicher, em Hamburgo, tenha relativizado algumas convicções, mas a sua relação com a memória arquitectónica é forçosamente anterior, reporta a uma prática continuada, presente desde o início da sua actividade, a um enquadramento teórico inscrito nas regras intrínsecas da sua arte, que faz com que o que fazem se possa chamar arquitectura.

Para além da arquitectura, o interesse pelo fenómeno urbano, pelo estudo das cidades, pelo seu funcionamento, pelos seus recursos programáticos, pela sua dimensão sociológica e cultural, pelo seu conteúdo paisagístico, pela sua abrangência enquanto objecto de design, pela sua relevância como instrumento de intervenção política e de poder. Paralelamente à sua actividade profissional, que conta com muitos projectos de cariz urbanístico, em 1999 fundaram a Studio City, afecta ao Departamento de Arquitectura da ETH de Zurique, onde têm desenvolvido e publicado um extenso trabalho académico de investigação nesse domínio.

A criação do Kabinett, em 2015, sede da Fundação Herzog & de Meuron e arquivo geral de todos os seus trabalhos, vem contrariar definitivamente a moderação com que pareceram muitas vezes tratar a memória ou aqueles que disso os possam ter acusado. Aqui está toda a sua obra exposta e armazenada à disposição do público, segundo uma ordem não necessariamente convencional e aberta aos projectos futuros. Também aqui o que se mostra é fruto de uma criteriosa selecção, passível de alterações e correcções – actualizações. «Assim, houve que tomar decisões sobre o que se devia mostrar e como resumir o material de cada projecto, de modo a convertê-lo não tanto numa exposição pública, mas num instrumento de trabalho para o atelier, os investigadores e os curadores.» (Sudijc, 2015, p. 50).¹⁹⁶

¹⁹⁶ Trad. nossa.

Projectos: 1980 Blue House, Oberwil 1981 Frei Photographic Studio, Weil am Rhein 1982 Stone House, Tavole 1983 Conversion of Offices for Ricola, Laufen 1984 Visp Theatre, Visp; Apartment Building along a Party Wall, Basileia 1985 House for an Art Collector, Therwil 1986 Ricola Storage Building, Laufen 1987 Housing Pilotengasse, Viena 1989 Railway Engine Depot Auf dem Wolf, Basileia 1989 Signal Box Auf dem Wolf, Basileia 1989-1990 Pfaffenholz Sports Centre, Saint-Louis; Goetz Collection - Gallery for a Private Collection of Modern Art, Munique 1990 Antipodes I - Student Housing Université de Bourgogne, Dijon 1992 Ricola-Europe SA - Production and Storage Building, Mulhouse-Brunstatt 1993-1994 Koechlin House, Riehen 1993-1995-1997 Dornacherplatz Commercial and Apartment Building, Solothurn 1994 Central Signal Box, Berlim 1994-1995 Tate Modern, Londres 1994-1996 Eberswalde Technical School Library, Eberswalde; Eberswalde Technical School Seminar Building, Eberswalde 1995 Studio Rémy Zaugg, Mulhouse; Dominus Winery, Napa Valley 1996 House in Leymen; House in Arlesheim 1996-1998 Jakob-Park Basel, Football Stadium, Commercial Centre and Residence for the Elderly, Basileia 1997-1998 Fünf Höfe – Courtyards for the Munich City Centre, Munique; Rue des Suisses Apartment Building, Paris 1997-1999 Küppersmühle Museum - Grothe Collection, Duisburg 1998-1999 Expansion of the Aargauer Kunsthau, Aarau; Laban Dance Centre, Londres; REHAB Basel – Centre for Spinal Cord and Brain Injuries – Basileia; IKMZ Cottbus, Information, Communications and Media Centre, Brandenburg University of Technology, Cottbus; Schaulager, Laurenz Foundation, Basel / Münchenstein 1999-2007 TEA – Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife 2000-2002 De Young Museum, São Francisco; Prada Aoyama, Tóquio; Forum Building and Plaza, Barcelona 2002-2004 Allianz Arena, Munique 2003-2005 St. Jacob Tower, Basileia 2004-2008 National Stadium - Olympic Games 2008, Pequim 2004-2011 Südpark Bauheld D, Basileia 2004-2012 Messe Basel - New Hall, Basileia 2004-2014 Elbphilharmonie, Hamburgo 2005-2006 Tristan and Isolde – Cenografia, Berlim 2005-2008 1111 Lincoln Road, Miami Beach 2005-2009 Actelion Business Center, Allschwil 2005-2012 The Tate Modern Project, Londres 2006 Triangle, Paris 2006-2009 VitraHaus - Vitra Campus, Weil am Rhein; Burgos Bulevar, Burgos 2006-2010 Perez Art Museum, Miami 2006-2016 Tai Kwun - Centre for Heritage & Arts, Hong Kong; 56 Leonard Street, Nova Iorque 2006- Park Avenue Armory, Nova Iorque 2007-2012 Natural Swimming Pool, Riehen 2008 Attila - Cenografia, Nova Iorque 2008-2011 Atelier in Düsseldorf 2008-2013 Feltrinelli Porta Volta, Milão 2009-2010 Parrish Art Museum, Water Mill - Nova Iorque 2009-2012 Beirut Terraces, Beirute 2010-2012 Musée Unterlinden - Extension, Colmar 2011-2012 Arena do Morro, Mãe Luiza – Natal; Nouveau Stade de Bordeaux, Bodeús; Skolkovo University District Masterplan, Moscovo 2011-2013 Blavatnik School of

Government, Oxford; Zellwegerpark, Uster **2012-2014** Miu Miu Aoyama, Tóquio **2013** M+, Hong Kong; Vitra Schaudetot - Vitra Campus, Weil am Rhein; Meret Oppenheim Hochhaus, Basileia; National Library of Israel, Jerusalém **2013-2014** Chäserrugg - Toggenburg, Unterwasser **2014** Espel-Stöfeli-Chäserrugg Gondola Lift, Toggenburg; Roche Development Plan, Basileia; Vancouver Art Gallery, Vancouver; Slow Food Pavilion - Expo Milan 2015, Milão **2016-** Banknoten, Basileia; Neue Nationalgalerie – Museum des 20 (Jharenderts), Berlim; Royal College of Art, Londres **2016-2018** SongEun ArtSpace & SAMTA - Exhibition and Office Building, Seul **2017-** Basel Nordspitze, Basileia; Lombard Odier New Headquarters, Genebra **2019-** Forum UZH, Zurique

Concursos: Depressa se perde a conta ao número de concursos em que participaram, fonte de uma enorme quantidade de trabalhos construídos e em construção e pretexto para uma permanente experimentação e aprendizagem.

Prémios e distinções: **1987** Kunstpreis Berlin **1994** Deutscher Kritikerpreis 1993, Berlim **1995/1996** Brunel Award, Washington DC **1996** Max-Beckmann-Preis, Frankfurt am Main **1999** The Rolf Schock Prize for the Visual Arts, Estocolmo **2000** Prix Max Petitpierre, Berna **2001** Prix de l'Equerre d'Argent, Paris; Pritzker Architecture Prize **2003** RIBA Stirling Prize **2004** Medalla de Honor, Santander **2005** The Prize of the Architectural Institute of Japan for Design **2007** Royal Gold Medal **2007** Praemium Imperiale de Architectura, Associação Japonesa de Arte **2011** Prix Acier / Schweizer Stahlbaupreis, Zurique **2012** Prémio Revelação da APCOR (Associação Portuguesa da Cortiça), Porto **2013** European Prize for Architecture, Basileia **2014** Mies Crown Hall Americas Prize, Chicago

Ensino: **1994-** Graduate School of Design, Harvard University **1999-2018** Departamento de Arquitectura, Urbanismo e Paisagismo, Swiss Federal Institute of Technology Zurich (ETH)

1999 Co-fundadores, com Roger Diener e Marcel Meili, do ETH Studio City, instituto de investigação urbanística que integra o Departamento de Arquitectura daquela instituição de ensino, tendo como objectivo estudar as cidades em transformação e os territórios urbanizáveis no mundo, tendo publicado trabalhos como *Switzerland – An Urban Portrait* (2004), *Open-Close: An Urban Research Study on the Canary Islands* (2007), *Metro Basel Comic* (2009), *Nile Valley – Urbanization of Limited Resources* (2010), *Belgrade: Formal-Informal* (2012), *Nairobi – Migration Shaping the City* (2013), *The Inevitable Specificity of Cities* (2015), vindo a centrar a sua atenção no território suíço desde 2016.

2015 Criação da fundação *Jacques Herzog & Pierre de Meuron Kabinett*, responsável por todo o património produzido e acumulado no âmbito da sua actividade profissional e por torná-lo acessível a todos, preservando assim uma colecção de interesse público e promovendo a sua divulgação junto de quem deseje conhecê-la ou dá-la a conhecer; um contributo significativo para o enriquecimento cultural da sua cidade, que *sempre os inspirou*, e a que será confiado aquele património que os arquitectos administrarão em conjunto com o Kunstmuseum Basel.

Exposições: **1988** Basileia (Architektur Denkform) **1989** Londres - 9H Gallery **1991** Frankfurt am Main (Contribution to Berlin Morgen, Ideen für das Herz Einer Grossstadt Berlin Zentrum); Munique (Architektur von Herzog & de Meuron im Kunstverein München) **1994** Nova Iorque (Five Competition Entries); Bienal de São Paulo (Ruptura de Suportes) **1995** Paris – Centre Georges Pompidou (Une Exposition) **1996** Bienal de Veneza (Sensing the Future, the Architect as Seismograph) **1997** Nova Iorque (Zeichnungen Drawings) **1999** Nova Iorque - MoMA (The Un-private House) **2000** Londres (11 Stations at Tate Modern); Minneapolis (In Process) **2001** Milão (Works In Progress, Herzog de Meuron e Rem Koolhaas / OMA) **2002** Montréal (Archéologie de l'Imaginaire) **2004/2005/2006** Basileia, Roterdão, Londres, Munique (No. 250, An Exhibition) **2006** Nova Iorque - MoMA (Artist's Choice, Herzog & de Meuron, Perception Restrained) **2007** Southampton (Studio as Muse, Herzog & de Meuron's Design for the New Parrish) **2008** Miami (Work In Progress); Hong Kong (Refabricating City); Bienal de Veneza (Architecture Beyond Building) **2011** Coreia do Sul - Bienal de Design de Gwangju (Design is Design is not Design) **2012** Bienal de Veneza (Common Ground) **2013** Bordéus (Stadium) **2014** Basileia (14 Rooms) **2014** Paris (Triangle, Paris)

Publicações: **1991** Architektur von Herzog & de Meuron, Bundesamt für Kultur **1994** El Croquis 60. Herzog & de Meuron 1983-1993, El Croquis **1995** Architectures of Herzog & de Meuron, Peter Blum Gallery; A+U 300. Herzog & de Meuron, Six Works 1987-1995, A+U Publishing Co.; Herzog & de Meuron. Une Exposition, Rémy Zaugg, Editions du Centre Pompidou **1996** Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works, vol. 2, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser **1997** Herzog & de Meuron 1978-1988, The Complete Works, vol. 1, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser **1997** El Croquis 84: Herzog & de Meuron 1993-1997, El Croquis **1999** Arquitectura Viva 77. Herzog & de Meuron 1980-2000, Arquitectura Viva **2000** Herzog & de Meuron 1993-1996, The Complete Works, vol. 3, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser; Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott, Rowan Moore, Raimund Ryan, Tate Gallery Publishing Ltd. **2002** El Croquis 109/110. Herzog &

de Meuron 1998-2002. *La Naturaleza del Artificio*. El Croquis; Herzog & de Meuron. *Natural History*, Philip Ursprung, Canadian Centre for Architecture **2004** *Pictures of Architecture*. *Architecture of Pictures*. A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall. Jacques Herzog, Philip Ursprung, Jeff Wall. Springer **2005** *Arquitectura Viva* 114. *Monografias*. Herzog & de Meuron 2000-2005, *Arquitectura Viva* **2006** *El Croquis* 129/130: Herzog & de Meuron 2002-2006, *El Croquis*; Switzerland. *An Urban Portrait*, Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid, vol. 1-4, Birkhäuser **2007** *The Canary Islands*. *Open - Closed*. An urban Research Study on the Canary Islands. Jacques Herzog, Pierre de Meuron, ETH Studio Basel **2008** Herzog & de Meuron 1997-2001, *The Complete Works*, vol. 4, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser; *MetroBasel*. A Model of a European Metropolitan Region, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Manuel Herz, ETH Studio Basel **2010** *El Croquis* 152/153: Herzog & de Meuron 2005-2010, *El Croquis* **2014** Herzog & de Meuron *Transforming Park Avenue Armory New York*, Gherard Mack, Birkhäuser **2015** *The Inevitable Specificity of Cities*, Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Manuel Herz, Christian Schmid, Milica Topalovic, ETH Studio Basel **2016** *Treacherous Transparencies*. Thoughts and observations triggered by a visit to the Farnsworth House, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Actar; *Tate Modern*. Building a Museum for the 21st Century, Chris Dercon and Nicholas Serota, Tate Publishing; *From Basel*. Herzog & de Meuron, Jean François Chevrier, Birkhäuser; *Arquitectura Viva* 191-192. *Monografias*. Herzog & de Meuron 2013-2017, *Arquitectura Viva* **2017** *A+U* 558. Herzog & de Meuron. *Elbphilharmonie*, A+U Publishing Co. **2018** Herzog & de Meuron 2005-2007. *The Complete Works*, Vol. 6, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser; Herzog & de Meuron *Elbphiharmonie Hamburg*, Gherard Mack, Herzog & de Meuron, Birkhäuser

O edifício: uma cronologia

1947 Revelado o projecto de Sir Giles Gilbert Scott para uma central de energia a partir da queima de combustíveis fósseis **1948** Início da construção **1953** Conclusão da primeira fase, incluindo chaminé e ala poente; início da produção **1959** Início da segunda fase de construção: ala nascente **1962** Inauguração oficial da *Bankside Power Station* pela Rainha Elizabeth II **1981** Encerramento da estrutura devido ao crescente aumento do preço do petróleo **1992** A Tate anuncia em conferência de imprensa a intenção de redefinir os seus espaços expositivos e criar duas novas galerias na transição do milénio: a Tate Gallery of British Art e a Tate Gallery of Modern Art **1994** Após alguma polémica quanto à escolha do local para acolher as colecções e exposições da Tate Modern, ela recai sobre o *Bankside*; é lançado o concurso internacional para o projecto de reconversão do edifício; 13 das 148 propostas apresentadas passam à fase seguinte, na qual são seleccionadas seis finalistas, assinadas por Tadao Ando, David Chipperfield, Herzog & de Meuron, Rafael Moneo, OMA-Rem Koolhaas e Renzo Piano **1995** Anúncio da proposta vencedora do concurso; permissão de alteração de uso da central de energia para galeria de arte pela *London Borough of Southwark* (divisão administrativa londrina); exposição *Selecting an Architect*, na Tate Gallery, Millbank; início da desactivação da estação e remoção de equipamentos; Sheppard Robson integra a equipa projectista como arquitecto associado; fixação do custo total da obra em £130.000.000 **1996** O projecto de Herzog & de Meuron é apresentado e é aprovado pelo Southwark Council; exposição *Inside Bankside* na South London Gallery; HdM abrem gabinete local; fim da demolição das construções anexas frente à fachada norte **1997** Kienast Vogt Partner integra a equipa de projecto (paisagismo); trabalhos preparatórios e início oficial da construção do museu **1998** Rápida evolução da obra e finda a maior parte dos trabalhos de preservação e reforço estrutural, incluindo reconstrução das coberturas, suporte do revestimento das fachadas e criação de novos pisos e acessos verticais **1999** Jasper Morrison integra a equipa como consultor para a definição do mobiliário; conclusão de toscos e início dos acabamentos e das instalações técnicas especiais; muitas áreas do edifício concluídas e gabinetes permanentes ocupados pelas equipas do museu **2000** Obra entregue à entidade responsável pela gestão de projecto (Schal); instalação das exposições; abertura ao público com a presença da Rainha Elizabeth II; inauguração da ponte pedonal desenhada por Norman Foster + Partners, encerrada dois dias depois para correcção da sua estabilidade, posta em risco pela inesperada e intensa afluência de utilizadores simultâneos que atraiu **2002** Reabertura da Millennium Bridge **2004** Acordo do Conselho Administrativo para a extensão da Tate Modern aos depósitos de combustível **2006** Preparação do caderno

de encargos para o concurso de ampliação do museu **2007** Convidados a desenvolver propostas: Richard Rogers Partnership, Herzog & de Meuron, Dominique Perrault, Wilkinson Eyre **2008** Herzog & de Meuron apontados para o desenvolvimento do projecto e construção da obra **2009** Licença de construção pela *London Borough of Southwark*; início dos trabalhos de preparação: reforço da fachada sul / Sala das Turbinas e abertura e demolição dos depósitos de combustível **2010** Jasper Morrison indicado designer de mobiliário; conclusão das demolições e prossecução dos trabalhos de fundação da estrutura do novo volume; Cartlidge Levene com Studio Myerscough indicados como consultores para a sinalética e *wayfinding* (mobilidade / orientação no espaço); conclusão do Projecto de Arquitectura **2011** Início da demolição da Switch House (Posto de Transformação); continuação dos trabalhos da subestrutura e início da execução dos espaços interiores **2012** Conclusão dos depósitos e respectiva abertura ao público enquanto a superestrutura se ia elevando por cima deles e as instalações técnicas iam crescendo com ela; começavam a produzir-se os elementos em betão pré-fabricado e a erguer-se as paredes perimetrais do novo edifício **2013** Encerramento da Sala das Turbinas com vista à construção de uma ponte de ligação dos dois volumes ao nível do piso 4; conclusão dos trabalhos de serralharia (estruturas e elementos metálicos) no âmbito da Switch House **2014** Conclusão da ponte sobre a Sala das Turbinas e reabertura deste espaço ao público; a escada pública principal e nuclear da torre ia ganhando forma; monta-cargas principal instalado e a funcionar; data de abertura da *New Tate Modern* marcada para Junho de 2016; estrutura perimetral e montagem dos painéis de betão pré-fabricado exteriores concluídas; início da colocação do revestimento cerâmico **2015** Instalação das caixilharias exteriores; finalizada a lista de peças da colecção do museu a expor nas novas galerias; continuação da construção dos espaços interiores e respectivos acabamentos; instalação das caixilharias exteriores e interiores concluída; início da instalação do Sistema Tecnológico de Informação; instalação de trezentos painéis fotovoltaicos sobre a cobertura da Sala das Turbinas **2016** Conclusão das novas galerias; anunciada a exposição de Louise Bourgeois para a nova Tate Gallery; conclusão da colocação do revestimento cerâmico; desmontagem de mais de um milhão de peças que compunham a teia dos andaimes exteriores; conclusão dos acabamentos interiores; instalação das várias exposições para a inauguração dos diferentes espaços; conclusão dos trabalhos de paisagismo e arranjos exteriores da área sul do museu; instalação do mobiliário desenhado por Jasper Morrison para os espaços públicos do museu; instalação da sinalética e *wayfinding*; campanha publicitária nacional de abertura da nova Tate Modern; pré-abertura de 12 a 16 de Junho destinada a grupos específicos e abertura ao público a 17 de Junho

Southwark, el barrio tradicionalmente descuidado en el que se sitúa la Tate Modern, tiene una catedral medieval y fué allí donde se ubicó el Globe Theatre de Shakespeare, pero esto no ha sido óbice para que el enclave se considerase una especie de Ciudad Juárez, el gemelo mejicano de El Paso al sur del Río Grande, un lugar donde los nortños van a hacer el gamberro, y un imán para las industrias más contaminantes y para algunos de los aspectos menos agradables de la vida urbana. (Sudijc, 2016, p. 16).¹⁹⁷

Esquecido das antigas memórias, desgastadas por incêndios e novos costumes, o lugar, entretanto tomado por tudo quanto se quer longe da vista – pasto da hipocrisia institucional e das inevitabilidades sociais próprias d'os *homens esquecidos de deus* –, vê-se renascer por graça de uma obra que parece ter sido hábil a casar o teatro e a religião. À imagem de muitas outras intervenções estratégicas de revitalização urbana – da High Line, de Manhattan, ao Tempelhof, de Berlim, passando pelo Raval, de Barcelona –, a Central Eléctrica de Bankside, em Londres, foi o local escolhido para receber o novo museu e beneficiar das oportunidades económicas e culturais que um equipamento daquele tipo pode gerar. A profecia ultrapassou as expectativas mais optimistas, para felicidade da avidez especulativa dos *investidores* imobiliários, do cinismo cúmplice dos dirigentes políticos e do hedonismo desinteresseiro dos amantes das artes e da vida. Um sucesso que se terá ficado a dever aos autores do projecto, à lúcida percepção que têm do tempo em que vivem e à justa precisão com que articularam os vários elementos compositivos. Mas também a Nicholas Serota,¹⁹⁸ cujo apoio diligente e avisado foi constante desde o início: a inteligência serena e a autoridade esclarecida com que acompanhou o processo, e a clareza descomplexada das decisões que teve de tomar, ajudaram a viabilizar a abertura atempada do museu.

Como se quatrocentos anos depois, no mesmo lugar, teatro e religião voltassem a envolver-se num novo amplexo, em muito diferente do anterior. Para muitos, a arte foi assumindo o papel da religião, foi ocupando o espaço de refúgio e consolo de uma sociedade de consumo que pouco mais tem para oferecer do que o prazer imediato sucessivamente substituído por outro, em que, levados pelas emoções em busca de um qualquer sentido para a sua existência, seja na paz ou na inquietação que a arte lhes

¹⁹⁷ Southwark, o bairro tradicionalmente negligenciado em que se situa a Tate Modern, tem uma catedral medieval e foi lá que se instalou o Globe Theatre de Shakespeare, mas nem isso impediu que aquele enclave viesse a considerar-se uma espécie de Ciudad Juárez, o gémeo mexicano de El Paso a sul do Rio Grande, um lugar onde os nortenhos vão provocar desacatos, um chamariz para as indústrias mais poluentes e algumas das actividades menos recomendáveis da vida urbana. (Trad. nossa).

¹⁹⁸ O historiador de arte e curador nascido em 1946, Sir Nicholas Serota, foi director da Tate Modern de 1988 a 2017, tendo acompanhado as duas fases da sua expansão que implicaram a renovação e ampliação da antiga Bankside Power Station, depois de ter dirigido o Museum of Modern Art, Oxford (1973-1976) e a Whitechapel Gallery (1977-1987), sendo o actual presidente do Arts Council England, dedicado à promoção das artes performativas, visuais e literárias em Inglaterra.

proporciona, podem demorar-se na contemplação, no pensamento, na imaginação, no tempo que se dão para a descoberta do mundo e de si próprios nele.

Os artistas, como que portadores do fogo de Héstia, são celebrados como semideuses em templos evocativos erigidos para sua consagração. As imagens prevalecem como meio representativo, já não como representações divinas convencionais, mas de visões estéticas mais ou menos transcendentais de realidades possíveis, transporte para universos renovadamente explorados ainda que nem sempre reconhecíveis. O salto de H&DM terá sido o de concederem essas imagens num ambiente de maior liberdade e informalidade, de abertura e aproximação mais explícitas, de contacto e participação mais directos, de gratuidade e fruição duma atmosfera especial, em que o público é também actor de um espectáculo que flui em múltiplos palcos sem uma ordem predeterminada – espacial, cronológica, hierárquica, estética, estilística ou outra – a não ser a das escolhas e vontades individuais. Apesar de tudo, dissimulado ou subvertido, diluído na pluralidade de possibilidades e de combinações de possibilidades, pretensamente transposto para memórias pessoais, o rito parece não ter sido inteiramente dispensado ou, no mínimo, insinuar-se, seja pela natureza tautológica da arquitectura, seja por simpatia com a *suspensão do tempo banal*,¹⁹⁹ ou por qualquer mistério mais insondável.



Ilustração 35 - Vista da relação da Central Eléctrica com a Catedral de S. Paulo.

¹⁹⁹ Ver citação de Fernando Catroga nas pp. 112-113.

Frente à Catedral de São Paulo (ilustração 35), numa eventual tentativa de equilibrar forças entre as duas margens do rio, Sir Giles Gilbert Scott, autor do projecto original, ergue a chaminé da Tate Modern, qual campanário, quase à altura da cúpula da igreja, a qual H&DM quiseram preservar intacta, como aliás a volumetria geral do edifício, a que apenas acrescentaram a viga de luz na cobertura (ilustração 36) para deleite de olhares curiosos e sobranceiros; um feixe luminoso na noite de Londres, testemunho de eterna vigília ou «metáfora da verdade». (Guerreiro, 08 Set. 2017).²⁰⁰



Ilustração 36 - Vista nocturna da fachada norte.

A grande e irónica nave inclinada (ilustração 37) – liberta de obstáculos e iluminada pelos céus, que conduz os fiéis em direcção a Nascente e os distribui pelas várias *capelas*, pelas *galerias* que se debruçam sobre ela, pelo *coro* que a atravessa, pela *cripta* (antigos depósitos de combustível) apta para rituais plásticos e performativos mais específicos ou exigentes, por outras áreas reservadas e/ou interditas – remete para experiências espaciais próximas das de um templo cristão que, despojado dos símbolos canónicos e das encenações litúrgicas habituais, preservou as lógicas de movimento do corpo e de percepção sensorial, fiel a uma estesia própria com séculos de existência.

²⁰⁰ Anexo C.



Ilustração 37 - Sala das Turbinas.

'We really wanted it to feel like the kind of spaces you find in nature, where you sit under a tree or on a rock', says Herzog, 'spaces that are more inviting, where you can just sit and be yourself. It's a bit like in a cathedral, with these wonderful smaller areas where you can be in a more intimate condition, but feel part of a bigger whole'. (Wainwright, 2016, p. 38).²⁰¹

A confirmação dá-se com a ampliação do museu: o volume que se levanta dos antigos depósitos de combustível pode muito bem ser uma *casa dos deuses*, organizada em torno de uma escada que articula as várias *esferas* e que parece ascender ao tão aspirado *empíreo* através do conhecimento, como a *scala naturae* ou *scala intellectus*, ou simplesmente *escada do ser*, de que se serviram Platão, Aristóteles, Llull, Pico, Bacon, Pascal, para lembrar apenas alguns. Uma torre de Babel aberta a incontáveis diferenças e crenças, a inesperados encontros e trocas, onde se falam todas as línguas e todas se compreendem por partilharem a mesma linguagem. Aqui, como de costume, o tempo ajudou a abandonar o monte de caixas de vidro sobrepostas (imagem 38), inicialmente proposto para resolver o programa de concurso, e permitiu que a forma e o invólucro que definem a torre evoluíssem para representações mais inspirad(or)as (e simbólicas?).

²⁰¹ 'Nós queríamos realmente que se parecesse com um daqueles espaços que se encontram na natureza, onde nos sentamos debaixo de uma árvore ou sobre uma pedra', diz Herzog, 'espaços mais convidativos onde qualquer um pode simplesmente sentar-se e ser ele próprio. Um pouco como numa catedral, com aqueles maravilhosos recantos, onde se pode estar mais intimamente, mas sentindo-se parte de um todo maior. (Trad. nossa).



Ilustração 38 - Proposta inicial para a ampliação do museu.

'It would have been a *nightmare*,' says Herzog, 'it was just too *alien*, too far away from the existing building'. The change of heart, which came about after fundraising was delayed by the recession, was driven by a dawning realisation that the surrounding context of Bankside would soon be one of expressive glass towers. To stand out, they would do better to turn the volume down and go back to brick. (Wainwright, 2016, p. 43).²⁰²

Falar-se de uma inversão de papéis entre o teatro e a religião, dizer que primeiro aquele a serviu e agora é ele que dela se serve, seria aceitável se não fosse demasiado fácil e simplista, porque se o teatro (como a religião) for uma representação da vida e tiver como propósito pensá-la, e que cada um se pense a si e ao mundo e a si no mundo,²⁰³ e que para isso recorra ao rito, à repetição, ao hábito, e necessite de um espaço adequado a essa prática, de um palco que acolha *todos* os dramas, de um lugar que reúna *todas* as memórias, em que *todos* assistam e participem simultaneamente, então torna-se difícil distinguir teatro de religião, objecto (coisa) de representação, vida de pensamento, cenário de realidade, indivíduo de personagem, espectador de actor, e tudo se confunde numa imagem desfocada do mundo, mas que os vários sentidos apreendem momentaneamente. Benjamin talvez pudesse dizer que é nesse turbilhão sensível que a verdade cintila, que é nesses momentos de *semi-abandono extático* e descoberta que ela acontece, como se se acordasse de um sonho com os sentidos mais despertos e apurados do que antes.

²⁰² 'Teria sido um *pesadelo*', diz Herzog, 'era mesmo demasiado estranho, demasiado distante do edifício existente'. A mudança de opinião, que se deu pelo atraso na recolha de fundos provocado pela recessão económica, foi motivada pelo despontar da consciência de que o contexto envolvente de Bankside seria tomado por expressivas torres de vidro. Para sobressair, fariam melhor em conter-se e em regressar ao tijolo. (Trad. nossa).

²⁰³ Luís Miguel Cintra tê-lo-á dito desta ou doutra maneira. Ou outros, antes ou depois dele.

Questo è, ad esempio, il lavoro cui si è dedicato Jonathan Z. Smith nel suo tentativo di riesaminare l'immaginazione religiosa e le teorie sul rituale dal punto di vista delle connotazioni spaziali. Il titolo della sua opera più significativa, *To Take Place*, è già di per sé rivelatore: un rito ha luogo (*takes place*) sempre da qualche parte ed è proprio questo suo «aver luogo» a essere ciò che avviene nel rito. Si tratta di «piazze» (*to place*) oggetti, persone o avvenimenti in un luogo preciso, al di fuori del quale perderebbero di significato.

Smith offre tre casi di studio: i luoghi e i cammini dei sogni (*dreamroads*) degli antenati degli aborigeni dei Northern Territories del continente australiano, l'immagine del Tempio di Gerusalemme nel Libro di Ezechiele e nella tradizione ebraica, e i luoghi sacri, in particolare il Santo Sepolcro, in Terrasanta e nella tradizione cristiana. La sua tesi è che, sia pure in casi così differenti, vi è una relazione particolare tra i luoghi sacri e la memoria, le categorie di ordinamento del mondo e i meccanismi di attenzione. La sacralizzazione consisterebbe nell'estrazione e liberazione di alcuni luoghi dalla contiguità spaziale (un luogo diventa differente da tutti gli altri) e dalla sequenza temporale (l'«ora» in cui avviene il rito è diversa dall'«ora» della vita quotidiana). (La Cecla, 2011, pp. 108-109).²⁰⁴

O que possibilita o desenrolar desta trama é o espaço onde ela se processa, e H&DM terão sabido engendrar o lugar propício a infindáveis possibilidades e experiências, dotá-lo das características que cada um reconhece nos diferentes lugares que a si dizem respeito e com os quais se identifica, podendo daí extrair-se uma lista interminável de exemplos, de que ocorre citar o *Teatrino Científico*, de Aldo Rossi, por sintetizar um conjunto alargado de conceitos que ligam ambos os projectos e por outras *indisfarçáveis afinidades* descortináveis sem grande esforço, excepto o da anulação da arquitectura, menos evidente no volume correspondente à extensão do museu, mas também aí.

Essa anulação começa por se fazer sentir logo na proposta apresentada a concurso em 1994, em que a parcimónia de gestos formais e a indefinição de intenções terão valido aos suíços o primeiro prémio. Sendo uma estratégia useira e vezeira neste tipo de lides, como o caso seguinte confirmará, terá surpreendido muita gente ter sido a adoptada por H&DM, de quem se poderia esperar uma atitude mais impositiva, apesar de alguns dos seus projectos mais antigos e da sua sensibilidade social. Os mais prevenidos terão compreendido a contenção avisada de quem terá percebido o pouco que haveria a

²⁰⁴ Este é, por exemplo, o trabalho a que se dedicou Jonathan Z. Smith na sua tentativa de reexaminar a imaginação religiosa e as teorias sobre o ritual do ponto de vista das conotações espaciais. O título da sua obra mais significativa, *To Take Place*, é já de si revelador: um rito tem lugar (*takes place*) sempre em qualquer sítio e é justamente este seu «ter lugar» o que se torna no rito. Trata-se de «plantar» [forçando a tradução de dispor para um termo mais espacial] (*to place*) objectos, pessoas ou acontecimentos num lugar preciso, fora do qual perderiam o significado.

Smith oferece três casos de estudo: os lugares e caminhos dos sonhos (*dreamroads*) dos antepassados dos aborígenes dos Territórios do Norte do continente australiano, a imagem do Templo de Jerusalém no Livro de Ezequiel e na tradição hebraica, e os lugares sagrados, em especial o Santo Sepulcro, na Terra Santa e na tradição cristã. A sua tese é que, mesmo em casos tão díspares, há uma relação particular entre os lugares sagrados e a memória, as categorias de ordenação do mundo e os mecanismos de atenção. A sacralização consistiria na extracção e libertação de alguns lugares da contiguidade espacial (um lugar torna-se diferente de todos os outros) e da sequência temporal (o «momento» em que acontece o rito é diferente do «momento» da vida quotidiana). (Trad. nossa).

acrescentar àquele corpo prenhe, mas pronto a engolir o mundo. Pelo contrário, a solução passaria por libertá-lo do recheio e deixá-lo revelar-se.

The genius of their approach was that they knew when to stop. They realised that the role of the architect was not to drown out the power of the existing building, but to amplify the potencial of what was already there. As Nicholas Serota, director of Tate since 1988, who had the foresight to choose the unlikely Bankside in the the mid-1990's, puts it: 'Whereas some of the other competition entries set out to mask the box or deal with perceived inadequacies of the box, Herzog & de Meuron saw that one simply had to twist it in a way that realised its potential.' (Wainwright, 2016, p. 29).²⁰⁵

Não se pretende com isto contrariar ou reforçar as explicações que os autores do projecto avançaram para justificar a sua intervenção, igualmente válidas e provavelmente mais credíveis, mas apresentar uma reflexão sob um ângulo particular e por isso desviado do *legítimo* e *oficial*, divulgado em vários suportes e consumido com agrado, que não faria sentido ecoar nestas linhas a não ser em doses frugais. A ideia do *aikido*, de tirar partido da energia própria do edifício de Giles Gilbert Scott usando-a em benefício do projecto de remodelação, potenciando as suas qualidades originais, adaptando-as às novas necessidades e funções, ajustando-as ao novo tempo e às novas tecnologias, é plausível e expressiva, mas, como é frequente em H&dM, é centrada no presente, na identificação de um momento, e só num plano mais distante e dissimulado se vislumbram o passado e a tradição. O objectivo é procurar, como H&dM, usar a teoria da arquitectura como motor de uma *poiesis* alimentado por relações e transformações de relações potencialmente prolíficas, que Alejandro Zaera²⁰⁶ vê à luz do conceito deleuziano de “desterritorialização” e “rostidade”:

La única función productiva que un texto de teoría arquitectónica puede tener es la de actuar como *máquina de desterritorialización*, usando la arquitectura como pre-texto para hablar de otras cosas, estableciendo redes de conexión con otros territorios, extendiendo las áreas de influencia, transgrediendo sistemáticamente las fronteras con otras ciencias en busca de nuevas metáforas con las que actuar. (Zaera, 2005b, p. 392).²⁰⁷

²⁰⁵ A genialidade da sua abordagem foi o terem sabido quando parar. Aperceberam-se de que a função do arquitecto não era abafar a força do edifício existente, mas ampliar o potencial daquilo que já lá estava. Nas palavras de Nicholas Serota, director da Tate desde 1988, que teve a visão da escolha improvável de Bankside em meados dos anos 1990: 'Enquanto algumas das outras propostas pretenderam mascarar a *caixa* ou corrigir as suas inadequações, Herzog & de Meuron perceberam que era apenas necessário dar-lhe a volta de modo a que atingisse o seu potencial.' (Trad. nossa).

²⁰⁶ Arquitecto e teórico de arquitectura madrileno, nascido em 1963, com atelier sediado em Londres e Nova Iorque; formou-se na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid e na Graduate School of Design da Harvard University (Mestrado); trabalhou no OMA, fundou o FOA e o Alejandro Zaera-Polo Architecture depois da dissolução do anterior, rebaptizado Alejandro Zaera-Polo + Maider Llaguno Architecture mais tarde; para além da intensa actividade académica e projectual, os seus trabalhos teóricos têm sido vastamente publicados em revistas e livros da especialidade.

²⁰⁷ A única função produtiva que um texto de teoria arquitectónica pode ter é a de actuar como máquina de “desterritorialização”, usando a arquitectura como pretexto para falar de outras coisas, estabelecendo redes de ligação com outros territórios, estendendo as áreas de influência, transgredindo sistematicamente as fronteiras com outras ciências em busca de novas metáforas com as quais actuar. (Trad. nossa).

As imagens dadas por Zaera, olhando para H&dM através do véu rizomático, plural e complexo de Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Mille Plateaux*), são especialmente sedutoras, mas perigosamente desviantes, até por se referirem a outros projectos com características diferentes – a conselho da prudência, deixar-se-ão na sombra.

Este projecto desenvolve-se em duas fases com abordagens distintas: a primeira, uma reconversão do velho edifício que tinha como princípio conservar o máximo possível de elementos existentes, sobretudo os estruturais e os de revestimento das fachadas, preservando a volumetria e o aspecto originais de uma construção profundamente consolidada na memória colectiva da cidade, apesar da juventude dos seus cerca de cinquenta anos, resumindo a intervenção a obras de conservação do exterior e à remodelação integral do interior; a segunda, uma extensão da primeira – correspondendo à integração dos depósitos de combustível enterrados e da *Switch House*, e pretexto para, a partir daí, levantar uma torre destinada a complementar as valências da instituição com espaços expositivos, de performance, de projecção, de debate, de criação, pedagógicos, de gestão e programação, administrativos e outros que a ambição e a vocação terão determinado –, constitui um corpo inteiramente novo, cujo tratamento teria de evidenciar as diferenças e deixar o inevitável traço da contemporaneidade que o define.

While in the first phase Herzog & de Meuron made a clear distinction between the hand of Scott and their own, here it is no longer obvious what previously existed and what has been introduced. The boundary between uncovering and intervening has become unsettlingly blurred. It is the first sign that whatever awaits upstairs will be a much stranger place than the Tate Modern you think you know. (Wainwright, 2016, p. 32).²⁰⁸

Uma presença crescente das *ambiguidades* deleuzianas ou uma contiguidade entre os dois corpos, em que o segundo nasce do primeiro e afirma a sua diferença sem pôr em causa a sua identidade genética? Seja qual for a explicação, releve-se o lado fantasmático e indefinido como se apresenta: com várias camadas sobrepostas, estruturas e subestruturas, peles interiores e exteriores, a múltipla filtragem da luz, a diversidade de recantos daí resultante com gradações diferenciadas de intimidade, mas também com a repetição de materiais e acabamentos, que asseguram a continuidade e a integridade dos espaços entre si e com os do edifício antigo, enredando-se e desenredando-se num expressivo jogo de perplexidades (ilustração 39).

²⁰⁸ Enquanto, na primeira fase, Herzog & de Meuron fizeram uma distinção clara entre o projecto de Scott e o deles, aqui já não é óbvio aquilo que existiu e o que foi introduzido. A fronteira entre o que se revela e o que se acrescenta tornou-se inquietantemente nebulosa. É o primeiro sintoma de que o que nos aguarda no interior será um lugar muito mais estranho do que a Tate Modern que se pensa conhecer. (Trad. nossa).

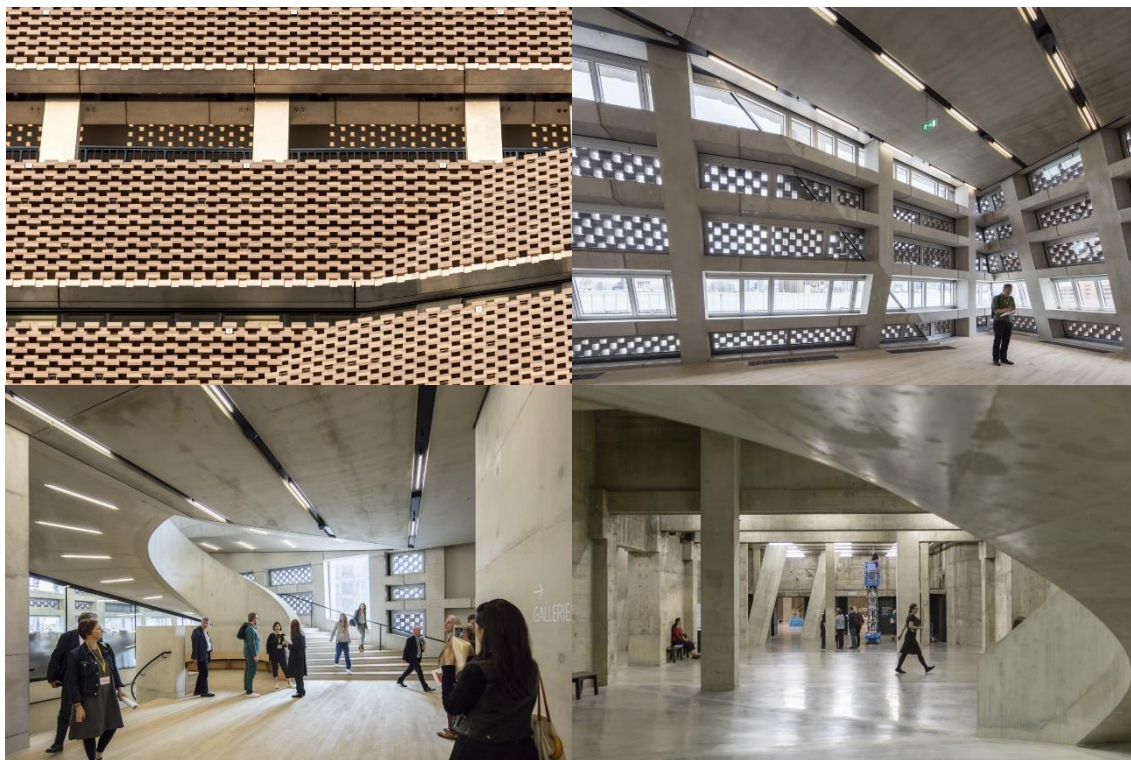


Ilustração 39 - Pormenor da fachada; pormenor interior; patamar da escada; entrada para área expositiva, ao fundo: tanques.

O ter havido uma consulta prévia (em forma de questionário) a um conjunto alargado de artistas na preparação do primeiro concurso e outra ao público frequentador da Tate na preparação do segundo, procurando aferir as fantasias e expectativas de cada grupo relativamente ao museu, à sua atmosfera, à sua forma de organização espacial ou à relevância de alguns aspectos particulares e diferenciadores, com vista a aproximá-lo de um *lugar* em que todos se sentissem *em casa*, poderá ter tido influência na abordagem de cada uma das fases e marcado o espírito de cada um dos projectos.

When invited to participate in the architecture competition in late 1994, Herzog & de Meuron tackled the commission with their characteristic sensitivity and precision. They listened to Tate's explicit demand to avoid an architectural *prima donna* or signature building, as the museum wanted to suit the needs and desires of contemporary art and artists by means of a building with 'sufficient patina... for the art to be comfortable rather than simply on show. (Davidts, 2016, p. 50).'²⁰⁹

Na concepção do novo volume foram consideradas as razões que levavam os visitantes a acorrer ao museu – a procura de inspiração e de experiências estéticas, mas também de conhecimento e de contacto pessoal, de encontro com o outro –, centrando as

²⁰⁹ Quando convidados a participar no concurso de arquitectura em finais de 1994, Herzog & de Meuron enfrentaram o trabalho com a sua sensibilidade e o seu rigor característicos. Ouviram o pedido explícito da Tate de evitar uma obra de *prima donna* ou um edifício de assinatura, já que o museu pretendia atender às necessidades e desejos da arte e dos artistas contemporâneos com um edifício 'com suficiente patina... para que a arte se pudesse acomodar, mais do que apenas mostrar-se.' [Citação de Nicholas Serota] (Trad. nossa).

preocupações programáticas na sua vocação pública e social, dedicando especial atenção às novas necessidades, anseios e exigências de uma sociedade em permanente mudança, semi-nómada e veloz nas suas deslocações (mentais e geográficas). A vivência estética e artística apresentar-se-ia aqui como a chave de um maior envolvimento entre as pessoas, obrigando-as a abrandar o seu ritmo, a observar e a questionar o que têm na sua frente e a discutirem-no consigo e com os outros.

Tate Modern was going to embrace the public as never before: 'It will become a new type of public space, one for social play and innovation, facilitating new forms of art, creativity and thinking, where people will look at and interact with art as well as with each other. Learning will become an artistic activity in itself.' (Davidts, 2016, p. 55).²¹⁰

Tema que não era estranho a H&dM. Tinham crescido com ele desde os tempos da escola e era-lhes tão natural como respirar – como uma *memória procedimental*.²¹¹ E a ideia de que as pessoas teriam um papel activo na encenação que estavam a preparar acompanhou-os desde o primeiro momento, embora possa ter ganho maior expressão na segunda fase.

Tate Modern, which opened in 2000, a decade after Krauss's article, magnified this new logic of the museum and made millions of people happy just to spend time in a museum: make out in a museum, lie down on the floor in some kind of ecstatic contemplation, spiral down a chute, eat, drink, dance, listen to music, go to lectures, shop, meet friends and so on. The spaces between the art have become the main event. Vast circulation spaces dominate the experience with more traditional galleries in the background. And circulation is no longer between works of art. Art can be found in circulation and circulation itself can be turned into art. A quiet white room with a few static works of art becomes almost startling, as if what is on display is not just the art but also an older way of engaging with it. The line between these two worlds has been thinned down architecturally to just a doorway where tickets are checked. The world of spectacle is free, the world of contemplation has a price. And visitors are deep in the museum by the time they cross this line, if they cross it at all. It is not simply that the outside world has come all the way in, with the circulation spaces continuing the streets outside. In fact, these spaces are in some ways more active, more social and more densely populated than the streets in the city. It is a kind of utopian ideal of the street, stripped of cars, potential violence, cacophonous sounds, smells, street vendors, the homeless. The museum today is a hyper-controlled, theatrical space, a contemporary image of 'public space' where people

²¹⁰ A Tate Modern iria envolver o público como nunca até aqui: 'Será um novo tipo de espaço público, para desenvolvimento social e inovação, oferecendo novas formas de arte, criatividade e pensamento, onde as pessoas irão olhar e interagir tanto com a arte como entre elas. Aprender tornar-se-á uma actividade artística em si própria.' [Citação de Chris Dercon, director da Tate Modern de 2010 a 2016]. (Trad. nossa).

²¹¹ "A arquitectura é sempre para as pessoas que nela vivem e trabalham. É uma espécie de *escultura social*, como diria Beuys. A arquitectura são as pessoas que a usam, como nela se movem, onde começa e acaba, como se mobila... este é o tipo de máximas com que fomos instruídos pelos nossos professores da ETH no início dos anos setenta, quando a sociologia estava no auge nas escolas de arquitectura europeias." (Jacques Herzog a Alejandro Zaera, na entrevista *Continuidades*, in *El Croquis* 60+84, p. 17 – Trad. nossa).

perform for each other, and broadcast that performance through social media. (Colomina, 2005, pp. 65-66).²¹²

Neste texto, Beatriz Colomina²¹³ detém-se na importância do olhar de cada um e na influência que a arquitectura tem sobre ele, no que deixa ou não deixa ver e no modo como o faz, na ambiguidade das relações entre o exterior e o interior, mas também na ascendência que o movimento no espaço (*promenade architecturale*) foi adquirindo no que respeita à percepção do real. Serviu-se de alguns exemplos modernistas para cruzar a arte com a arquitectura e denunciar o esbatimento das linhas que as separam, a forma como se complementam e articulam, como constroem aquele olhar. Denunciando também a herança de que são fiéis depositários H&DM: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, tinham já antecipado esta discussão e (ar)risco propostas como a Maison La Roche (1922-23) o Pavilhão de Barcelona (1929) ou o Guggenheim Museum New York (1943-57).

When commissioned to build the German Pavilion for the International Exhibition in Barcelona in 1929, Mies asked the Ministry of Foreign Affairs what was to be exhibited. It is a normal question for an architect: What is this building for? An artist never needs to ask that. The answer was: 'Nothing will be exhibited. The pavilion itself will be the exhibit.' Interestingly, Mies was being treated as an artist. His pavilion doesn't even have plumbing. If for Gordon Matta-Clark the difference between architecture and sculpture was that one has plumbing and the other not, then the Barcelona pavilion was art. It was precisely in the absence of a traditional programme that the pavilion became an exhibit about exhibiting. All it exhibited was a new way of looking. The act of viewing was itself on display, rather than objects to be seen (ilustração 40).

[...] The pavilion turns the street into a domestic interior where you see both yourself and others seeing. This internalization, even domestication, of the street could be the very

²¹² A Tate Modern, que abriu em 2000, uma década depois de ter saído o artigo de [Rosalind] Krauss, ampliou esta nova lógica de museu e fez milhões de pessoas felizes por apenas passarem o seu tempo num museu: namorar num museu, estender-se no chão numa espécie de contemplação extática, deixar-se deslizar por um escorrega abaixo, comer, beber, dançar, ouvir música, assistir a conferências, fazer compras, encontrar-se com amigos e por aí fora. Os espaços por entre a arte tornaram-se o principal acontecimento. Enormes espaços de circulação dominam a experiência completados por galerias mais tradicionais em fundo. E a circulação já não se faz entre obras de arte. A arte pode encontrar-se circulando e a circulação pode tornar-se arte. Uma serena sala branca com algumas obras de arte estáticas quase surpreende, como se o que estivesse em exposição não fosse apenas arte, mas também uma antiga forma de relação com ela. A linha entre estes dois mundos reduziu-se arquitectonicamente a uma passagem onde se verificam os bilhetes. O mundo do espectáculo é gratuito, o mundo da contemplação tem um preço. E os visitantes estão dentro do museu assim que atravessarem esta linha, se realmente a atravessarem. Não é que o mundo exterior tenha apenas entrado por ali, como se os espaços de circulação fossem uma continuação da rua. De facto, estes espaços são de algum modo mais activo, mais social e mais densamente habitados do que as ruas da cidade. Uma espécie de ideal utópico da rua, despida de automóveis, violência potencial, sons cacofónicos, cheiros, vendedores ambulantes, sem-abrigo. O museu é hoje um espaço teatral hipercontrolado, uma imagem contemporânea do 'espaço público' onde as pessoas actuam umas para as outras e divulgam essa actuação através das redes sociais. (Trad. nossa).

²¹³ Nasceu em Madrid, em 1952. Arquitecta pela ETSAB (Barcelona), onde também se doutorou, tem desenvolvido a sua actividade nas áreas de história e teoria da arquitectura, sobretudo nos Estados Unidos, onde reside desde 1982; à carreira académica, somam-se muitos livros e artigos publicados e inúmeras conferências proferidas pelo mundo; comissariou exposições e integrou júris de concursos de arquitectura.

project of modern architecture, and is inseparable from the project of the modern museum. (Colomina, 2016, p. 68).²¹⁴

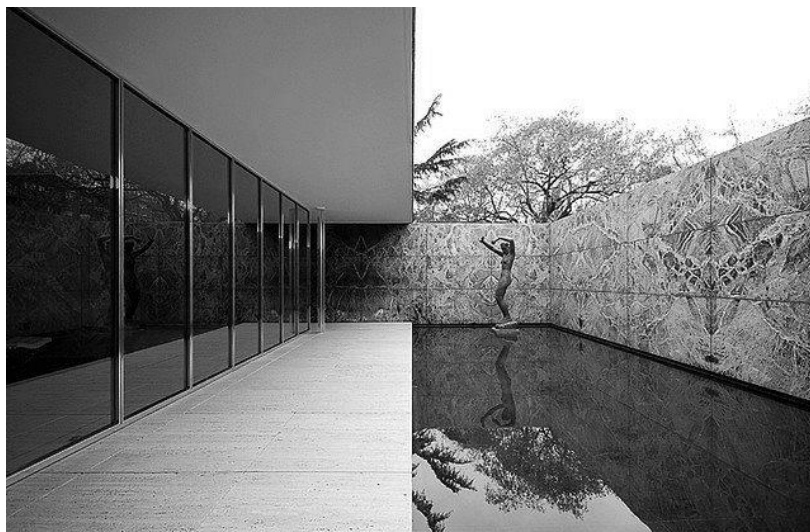


Ilustração 40 - Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929.

Também desta altura, o projecto para o *Mundaneum*, de Le Cobusier (ilustração 41). Um *lugar sagrado* a construir na Suíça por um industrial belga que pretendia criar uma organização internacional de intelectuais e que incluía um aeroporto, uma universidade, um estádio, jardins botânicos e minerais, espaços expositivos, uma biblioteca e um museu (do mundo) como elemento central daquele complexo. Naquele lugar de inspiração babilónico-alexandrina, o desenho para o museu retomava a forma da pirâmide que se desenvolvia segundo uma espiral quadrangular, uma galeria contínua que contemplaria os vários estádios civilizacionais em evolução. Não chegou a ver a luz, mas o arquitecto não desistiu dele. Repensado, redesenhado e reproposto em várias ocasiões e para vários locais como uma estrutura em constante expansão, uma galeria modular que se iria dobrando sobre si própria, descrevendo a espiral e crescendo sem limite num eixo horizontal enquanto ia *engolindo o (mundo) exterior*, acabaria por ver construídas várias versões em vários pontos do globo alguns anos mais tarde.

²¹⁴ Quando contratado para construir o Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, Mies perguntou ao Ministro dos Negócios Estrangeiros o que se iria expor. É uma pergunta normal para um arquitecto: Para que serve este edifício? Um artista nunca precisa de fazer essa pergunta. A resposta foi: 'Nada será exposto. A exposição será o próprio edifício.' Curiosamente, Mies era tratado como um artista. O pavilhão nem sequer tinha canalizações. Se para Gordon Matta-Clark a diferença entre arquitectura e escultura era uma ter canalizações e a outra não, então o pavilhão de Barcelona era arte. Era precisamente pela ausência de um programa tradicional que o pavilhão se tornava uma exposição acerca de expor. Tudo o que expunha era uma maneira nova de olhar. Era o próprio acto de ver que estava em exposição, mais do que objectos para serem vistos.

[...] O pavilhão transforma a rua num interior doméstico onde cada um se vê a si e aos outros olhando. Esta interiorização, ou mesmo domesticação, da rua poderia ser o verdadeiro projecto da arquitectura moderna, e é inseparável do projecto do museu moderno. (Trad. nossa).

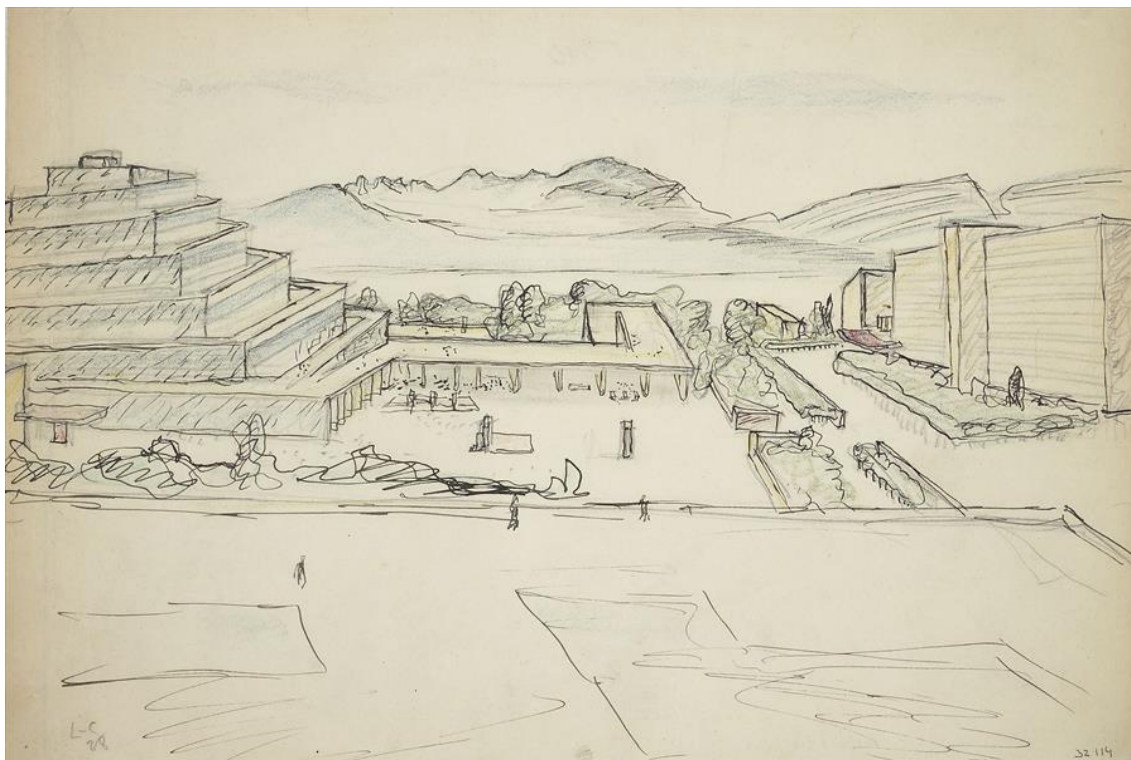


Ilustração 41 - *Mundaneum*, Le Corbusier, 1928.

A mesma forma e o mesmo princípio adoptados por H&dM para a expansão da Tate Ilustração 42):

Once again, the ziggurat with an internal spiral movement returns to intensify the spectacle of encounter between social space and gallery, expanding the range of things that can be exhibited, the ways of exhibiting them, and the spaces of social interaction. The diversity of possible performances by artists and by visitors increased, yet the sensitivity to the domestic remains, most evidently in the obsessive care taken with furniture, constructing a sense of home and personal space in the very heart of the public action. The addition of the brick tower, rising up from the buried tanks, grafted into the side of the existing building and reaching high above, is not just the inevitable expansion of the museum. It is an image of the very idea of the museum as an expansion device, a reaffirmation of the modern project to swallow up the outside. The endgame is not over yet – and we are not bored. (Colomina, 2016, p. 79).²¹⁵

²¹⁵ Mais uma vez, o zigurate, com um movimento interno em espiral, regressa para intensificar o espectáculo do encontro entre espaço social e galeria, expandindo o espectro das coisas que podem ser expostas, do modo de as expor e dos espaços de interacção social. A diversidade de possíveis performances de artistas e de visitantes aumentou, mas foi preservada a atmosfera doméstica, evidente sobretudo no cuidado obsessivo com o mobiliário, fazendo com que aqueles se sentissem em casa, num espaço pessoal, no coração da actividade pública. A adição da torre de tijolo, que se ergue dos depósitos enterrados, enxertada na fachada do edifício existente e apontando aos céus, não é apenas a expansão inevitável do museu. É uma imagem da precisa ideia do museu enquanto instrumento de expansão, a reafirmação do projecto moderno de engolir o exterior. O jogo ainda não chegou ao fim – e nós ainda não nos fartámos. (Trad. nossa).



Ilustração 42 - Extensão do museu, 2016.

Em arquitectura, a repetição dos gestos e dos conceitos é muitas vezes subconsciente, manifestação de um património genético latente que conduz o pensamento e o traço por caminhos já trilhados, justificados com frequência das mais variadas maneiras. H&DM terão, desde cedo, encontrado a sua justificação numa das muitas formas como encaram o seu ofício e provavelmente a mais adequada ao contexto do museu:

As early as 1994, the architects conveyed that ‘the making of architecture, its so-called design, is intimately related to the perception of the world’. Architecture is more than just a problem-solving imposition or functional reorganization of the world, it is a rich means to make sense of the very world. ‘Architecture’, they contended, ‘is like an instrument of perception’ [ilustração 43].

Herzog & de Meuron’s profoundly humanistic formulation of the role and meaning of both the practice and the object of architecture strongly rhymes with the institutional project of the art museum. In the museum we encounter both objects and images that have a vested interest in our very perception of the world by questioning, reconfiguring or rearticulating it, visually, materially and conceptually. (Davidts, 2016, pp.49-50).²¹⁶

²¹⁶ Já em 1994, os arquitectos adiantaram que ‘o fazer arquitectura, o seu chamado design, está intimamente relacionado com a percepção do mundo.’ A arquitectura é mais do que uma necessidade de resolver problemas ou uma reorganização funcional do mundo. É um meio precioso para compreender o próprio mundo. ‘A arquitectura’, afirmaram, ‘é como um instrumento de percepção’. A formulação profundamente humanista, de Herzog & de Meuron, do papel e do significado da arquitectura, tanto da prática como do objecto, está em perfeita consonância com o projecto institucional do museu de arte. No museu encontramos objectos e imagens que têm um interesse capital na nossa percepção do mundo ao questioná-lo, ao reconfigurá-lo ou ao rearticulá-lo, visual, material e conceptualmente. (Trad. nossa).



Ilustração 43 - Instalação *The Weather Project*, Sala das Turbinas, Olafur Eliasson, 2003.

Por outras palavras, a arquitectura, como o teatro, transporta consigo a memória do homem e tem como fim a construção, ou montagem, do grande espectáculo de representação do mundo, em que todos têm um papel a desempenhar. O que H&dM terão sabido ler foi a evolução do papel reservado a cada um no tempo presente e ter-lhe assegurado o espaço cénico para se expressar. O resto, foi como se sempre lá tivesse existido. Como se o Globe Theatre se tivesse deslocado umas dezenas de metros e se tivesse voltado a encher de gente.²¹⁷

²¹⁷ A religião não foi aqui posta de lado nem tão pouco esquecida, mas a analogia com o teatro soa mais feliz. À religião falta ainda (e há muito) aquela leitura: rígida, distante e anacrónica, inábil na compreensão do outro e do tempo, de olhos postos em Deus e na Eternidade, terá de se repensar para continuar viva ou de se assumir como uma ruína que desaba sobre os seus palcos vazios, como a do Teatro Campoamor, em Havana, cujo desmoronamento atingiu também Reinaldo, o seu último habitante, que tantas vezes se sentava no primeiro balcão para assistir com nostalgia aos espectáculos que por lá passaram, já sem ouvir uma única palavra ou nota musical, sem ver um único actor, cantor ou bailarino, a não ser dentro da sua cabeça, para depois os aplaudir. (Reinaldo participou no documentário de Florian Borchmeyer, Habana: arte nuevo de hacer ruinas).



Ilustração 44 - Escadaria do Grande Átrio, Friedrich August Stüler, antes de 1945.

Escaliers.

On ne pense pas assez aux escaliers.

Rien n'était plus beau dans les maisons anciennes que les escaliers. Rien n'est plus laid, plus froid, plus hostile, plus mesquin, dans les immeubles d'aujourd'hui.

On devrait apprendre à vivre davantage dans les escaliers. Mais comment?

(Perec, 1974, p. 54)²¹⁸

²¹⁸ Escadas. Não pensamos o suficiente nas escadas. Nada era mais belo nas antigas casas do que as escadas. Nada é mais feio, mais frio, mais hostil, mais mesquinho, nos edifícios de hoje. Deveríamos aprender a viver mais nas escadas. Mas como? (Trad. nossa).

5.2. NEUES MUSEUM – DAVID CHIPPERFIELD

Dados biográficos do autor: Nasce em Londres, Inglaterra, em 1953. Forma-se na Kingston School of Art de Londres, tendo estudado arquitectura na Architectural Association da mesma cidade, onde se diplomou em 1977. Segue-se a passagem por gabinetes como os de Douglas Stephen, Norman Foster e Richard Rogers. Em 1985, constitui atelier próprio: David Chipperfield Architects. Enquanto fundador e responsável pela *9H Gallery*, divulgou e defendeu arquitecturas ligadas à história e ao lugar, como as de Rafael Moneo, Luigi Snozzi ou Álvaro Siza, bem como de Renzo Piano ou Herzog e de Meuron. Sai da sombra com o desenho interior de espaços privados e comerciais (alguns para marcas reputadas), dentro e fora do seu país. Abre gabinetes em Tóquio, Milão, Berlim e Changai. Ainda no final dos anos oitenta começam a surgir importantes encomendas no Japão. Datam daí os primeiros projectos museológicos, de que o *River and Rowing Museum in Henley-on-Thames* se viria a destacar, tendo sido concluído no mesmo ano (1997) em que ganha o concurso para a reconstrução do *Neues Museum*, em Berlim – processo que viria a marcar profundamente não só o seu percurso como, arrisque-se, a sua própria visão da arquitectura, numa fase em que já se perdia a conta a tantos projectos espalhados pelo mundo. A partir desta altura, multiplicam-se os convites e a bem sucedida participação em concursos internacionais para obras de grande envergadura, muitas delas estruturas museológicas e/ou em circunstâncias e lugares particularmente sensíveis – pelas relações que implicam, quer arquitectónicas quer urbanísticas. A par da sua prolífera produção, desenvolve uma intensa actividade académica, leccionando e difundindo o seu ofício pelas mais diversas geografias. A vasta publicação disponível sobre a sua obra reflecte, para além da dimensão da mesma, o reconhecimento público do seu trabalho. A confirmá-lo, o convite para director da Bienal de Veneza, em 2012.

Projectos: **1989-1997** River and Rowing Museum in Henley-on-Thames, Oxfordshire **1993-2009** Neues Museum, Berlim **1998-2001** Casa em Richmond, Surrey; Gormley Studio, Londres **2001-2003** Requalificação Urbana em Teruel, Aragão **2001-2006** Museu de Literatura Moderna, Marbach am Neckar **2001-2007** Sede da BCC Scotland, Glasgow **2002-2006** Biblioteca Pública de Des Moines, Iowa **2002-2011** Cidade da Justiça, Barcelona **2003-2009** Anchorage Museum at Rasmuson Center, Alasca **2003-2011** The Hepworth Wakefield, West Yorkshire **2004-2008** Ninetree Village, Hangzhou **2005-2006** Edifício America's Cup "Veles e Vents", Valência **2005-2009** Baluartes do Castello Sforzesco, Milão **2005-2013** Museu de Arte de Saint Louis, Missouri **2006-2011** Turner Contemporary, Margate **2007-2013** Campus Joachimstrasse, Berlim **2007-2015**

Xixi Wetland Estate, Hangzhou **2007-2018** James Simon Galerie, Berlim **2008-2012** HEC de Paris - Edifício MBA, Versalhes **2008-2015** Villa Eden, Gardona **2008-2018** Plano Geral Royal Academy of Arts, Londres **2008-2020** Kunsthaus Zürich, Zurique **2008-** Naga Site Museum, Naga **2009-2013** Museu Jumex, Cidade do México **2012-2019** Remodelação Neue Nationalgalerie, Berlim **2013-2017** Capela e Centro de Acolhimento Cemitério de Inagawa, Hyogo **2013-2019** Centro Nobel, Estocolmo **2015-** Ala Sudoeste do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque **2016-2020** Grosvenor Square (conversão embaixada EUA), Londres **2017-** Remodelação das Procuratie Vecchie, Veneza

Concursos: A participação em mais de meia centena de concursos, públicos e por convite, está na origem de grande parte dos trabalhos acima referidos.

Prémios e distinções: **1993** Prémio Andrea Palladio **1999** Medalha de Ouro Heinrich Tessenaw **2006** Royal Designer for Industry **2007** RIBA Stirling Prize **2008** Chapter Excellence in Design Award **2011** Royal Gold Medal of the RIBA; Deutscher Architektur Preis; Prémio Arquitectura Contemporânea Mies van der Rohe da União Europeia **2012** Piranesi Prix de Rome **2013** Praemium Imperiale de Architectura, Associação Japonesa de Arte **2015** Prémio Sikkens **2018** Prémio ABB Leaf

Membro honorário: **2004** Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze; Commander of the Order of the British Empire **2007** Bund Deutscher Architekten, BDA; American Institute of Architects, AIA **2008** Royal Academician, Honorary Doctor of Kingston University **2009** Ordem de Mérito da República Federal da Alemanha **2010** Knight Bachelor

1992-1997 Membro do Conselho de Administração (*Trustee*) da *Architecture Foundation* de Londres **2014** Membro do Conselho de Administração (*Trustee*) do *Sir John Soane's Museum* de Londres

Ensino: **1995-2001** Staatliche Akademie der Bildenden Künste, de Estugarda **2001** Cátedra Mies van der Rohe na ETSAB, Barcelona **2011** Norman Foster Professorship of Architectural Design na Yale University; Professor convidado: Harvard University, Universität Graz, Royal College of Art (Londres), École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Art Institute of Chicago, Università di Napoli, Illinois Institute of Technology

Exposições: **1990** Nápoles (Architettura e Contemporaneità) **1991** Roma, Lisboa, Anvers (David Chipperfield Architecture 1985-1991 - Itinerante) **1993** Bolzano, Klagenfurt, Zurique (David Chipperfield Architecture 1985-1992 - Itinerante) **1994**

Galerie für Architektur, Hamburgo (Three Houses) **1995** Aedes Architekturforum, Berlim (Houses, Offices and Museums) **2002/2004/2006** Biennale di Architettura, Veneza **2009** Design Museum, Londres (Form Matters) **2018** Basilica Palladiana, Vicenza

Publicações: **1992** David Chipperfield, Gustavo Gili **1996** Revista 2G 1: David Chipperfield, Gustavo Gili **1997** El Croquis 87: David Chipperfield 1991-1997, El Croquis **2001** David Chipperfield, Olga Cuevas Fernandes, Poligrafa **2003** Prototipo 008: Postfolio Julião Sarmento: Bauhaus, Stereomatrix **2004** El Croquis 120: David Chipperfield 1998-2004, El Croquis **2005** David Chipperfield: Idea e Realtà, Federico Motta **2009** Neues Museum Berlin, Walter König **2009** David Chipperfield Architects: Form Matters (exposição), Walter König **2010** El Croquis 150: David Chipperfield 2006-2010, El Croquis **2012** Common Ground: A Critical Reader, Marsilio **2013** David Chipperfield Architects, Thames & Hudson **2014** El Croquis 174/175: David Chipperfield 2010-2014, El Croquis **2015** David Chipperfield Architects: Essenciales, Arquitectura Viva **2015** Chipperfield, Philip Jodidio, Taschen **2016** The RIBA Stirling Prize, Tony Chapman, Merrel **2017** Lezioni di Architettura e Design 49: David Chipperfield Architects - Empirismo Idealista, RCS Media Group **2018** David Chipperfield Architects: Works, David Chipperfield e Fulvio Irace, Walter König e Mondadori Electa **2018** David Chipperfield Architects: Monograph, Walter König **2018** On Planning: A Thought Experiment, David Chipperfield e Simon Kretz, Walter König **2018** David Chipperfield Architects, Thames & Hudson

Sobre Chipperfield, poderá ainda relevar-se a sua qualidade de conciliador, não tanto de opostos, como Juan Antonio Cortés²¹⁹ sugere no título e na estrutura da entrevista publicada em 2010 (*El Croquis* 150), mas mais de diferenças e de sensibilidades, sem com isso comprometer a unidade do conjunto em cada projecto, antes valorizando o contributo de cada pormenor em favor dessa mesma unidade. Chipperfield parece saber ouvir e processar o que lhe dizem, saber ler o contexto em que se inscreve cada intervenção, consciente de que a arquitectura é maior do que ele e pertence sobretudo aos outros, ainda que lhe caiba a si decidir por eles, aceitando-o como uma responsabilidade e não como um acto discricionário. O envolvimento geográfico, ambiental, paisagístico, histórico, social, antropológico, político ou, numa palavra, cultural, condiciona e integra, à partida, qualquer projecto, que resulta normalmente da interpretação de todos esses aspectos, bem como da de um programa preliminar –

²¹⁹ Arquitecto e professor universitário na ETSAV (Valladolid) e ETSAM (Madrid); iniciou a sua actividade no atelier de Rafael Moneo, assumindo a sua independência na década de 1980; autor de vários livros e inúmeros artigos publicados em revistas de arquitectura, como *Arquitecturas Bis*, *Arquitectura*, *Anales de Arquitectura*, *Arquitectura Viva*, *Circo*, *El Croquis*, etc., tendo sido Membro do Conselho de Redacção de *Arquitecturas* (1981-1982), e de *Anales de Arquitectura* (1990-2000).

processo a que o arquitecto inglês aparenta dedicar bastante tempo de estudo e que faz a diferença, quer no grau de maturação de cada obra, quer entre essas mesmas obras quando comparadas entre si. Um tempo que consagra igualmente ao desenrolar dos trabalhos de construção dos seus projectos e que se traduz na solidez e no rigor que resultam de um pensar e de um fazer permanentes e quase simultâneos durante esse acompanhamento.

No caso de Chipperfield, o tempo é provavelmente um instrumento determinante no desenvolvimento do projecto e da execução da obra, que aliás se confundem: o projecto estende-se até à conclusão daquela. É também a continuidade desse exercício que o torna mais rico e interessante, por dentro e por fora, para dentro e para fora. E, também aqui, as fronteiras são menos nítidas, no sentido em que as diferenças entre o interior e o exterior se expressam por transições assinaladas por diferenciações espaciais, de materiais, de acabamentos ou outras, e em que a contaminação entre quem concebe e aqueles a quem se destina o edifício ou o lugar é efectivamente assumida e consequente.

O Neues Museum será um dos exemplos que melhor reúne as características desse modo de fazer e de estar, em que o tempo se alongou na medida necessária, em que o atelier e o estaleiro partilharam o mesmo tecto, em que a participação pública e institucional foi alargada e constante, de raros consensos mas de cisões ultrapassáveis pelo diálogo e pela temperança, pela aceitação de um bem superior.

Localizada na Ilha dos Museus, no centro de Berlim, esta estrutura faz parte de um conjunto monumental de afirmação do Reino da Prússia, cuja ideia remonta ao final de setecentos e que só terá sido possível realizar em pleno século XIX, passadas as guerras napoleónicas de libertação do território e a reconfiguração do mapa daquela região, apesar da instabilidade política aí vivida durante todo aquele período, em que as disputas entre estados e impérios se foram sucedendo sem descanso. Com início no projecto de um museu público, consequente com a política cultural progressista daquele reino, que colocaria as colecções de arte à disposição dos cidadãos, promovendo a sua instrução e o espírito de pertença a uma identidade nacional, viria a tomar forma a transformação de toda a área insular num lugar destinado às artes, às ciências e ao conhecimento com administração própria.

O primeiro destes edifícios a ser construído foi o Altes Museum (1823-1830) (ilustração 45), de Karl Friedrich Schinkel,²²⁰ bem no meio de outros símbolos de poder, como a Catedral, o Castelo e o Palácio Real. Com objectivos estéticos, pedagógicos e políticos definidos, terá servido de modelo à concepção dos que se lhe seguiram, em particular ao Neues Museum, que surgiu já no reinado de Frederico Guilherme IV (1840-1858), o impulsionador do referido plano, movido, para além do interesse que nutria pela arquitectura e pelo urbanismo, pelo precedente desígnio de elevar Berlim à dignidade representativa que lhe cabia.

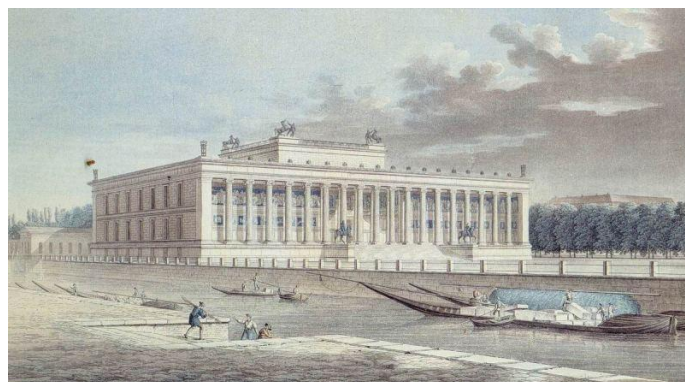


Ilustração 45 - Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, 1830.

As limitações do Altes Museum, face à extensão das colecções a apresentar e às aspirações reais para aquele local, ditaram a encomenda de um *novo museu*, assim baptizado – Neues Museum – e baptizando o anterior. Com o desaparecimento de Schinkel, o autor do projecto viria a ser o seu ex-colaborador Friedrich August Stüler (1800-1865), entretanto Arquitecto da Corte. Sob a (super)visão do próprio rei – que via Berlim como a Atenas da Prússia e aquela ilha como a sua Acrópole –, Stüler inspirou-se na antiguidade clássica para dar forma ao museu que, à semelhança do seu antecessor, pretendia oferecer uma história compreensiva da humanidade, senão do mundo, através de legados artísticos e históricos de diferentes épocas, assim como de obras representativas dos grandes momentos da vida dos povos que ornamentavam os espaços expositivos. Executadas por artistas de renome, estas obras articulavam-se tematicamente com as peças expostas, dando-lhes um enquadramento museológico complementar que ajudava à sua assimilação pelo *pathos* produzido – quais *imagines agentes*.

²²⁰ Pintor, arquitecto e urbanista (1781-1841), Schinkel esteve directamente envolvido no processo de renovação da cidade de Berlim como Arquitecto Régio após a derrota de Napoleão, cabendo-lhe a coordenação do planeamento e a autoria de muitos e destacados projectos. O seu neoclassicismo romântico e idealista influenciou o estilo arquitectónico oficial prussiano e deixou marca na hodierna capital alemã.

Stüler, convinto che un edificio destinato a contenere opere d'arte dovesse essere anch'esso un'opera d'arte, si orientò a modelli moderni, come il nuovo Ermitage di San Pietroburgo (1839-1855), opera di Leo von Klenze. Nel 1840 il Klenze aveva illustrato a Potsdam il suo progetto al re prussiano, e Stüler era stato sicuramente presente. Finora non è stato notato che a ispirarlo era stato soprattutto il progetto non realizzato di Klenze per il palazzo reale di Atene (1834) (ilustração 46). Il rapporto fra i due edifici è evidente, e non solo nella coincidenza delle proporzioni fra i risalti centrali e il corpo orizzontale con il colonnato dorico. Sorprendentemente affini sono anche le alte finestre tripartite di ordine corinzio sui risalti e – non ultimo – il linguaggio formale del tardoclassicismo. Tuttavia il rapporto pieno di tensione fra l'articolazione dei profili e delle finestre e le superfici libere rivela l'influsso esercitato su Stüler da Schinkel. (Buttlar, 2010, pp. 15-16).²²¹



Ilustração 46 - Estudo para o Palácio Real de Atenas, Leo von Klenze, 1834.

Além das preocupações conceptuais, que envolviam orientações políticas, filosóficas e estéticas marcadas pelo Idealismo Alemão e pelos seus revisionistas – de Johann Wolfgang von Goethe a Friedrich Engels e Karl Marx, passando por Friedrich Schelling ou Wilhelm e Alexander von Humboldt –, em que as exaltações intelectuais alternavam entre o nacionalismo e o imperialismo, o socialismo e o capitalismo, a história e a ciência, o classicismo e o romantismo, a razão e a emoção, houve também preocupações de ordem prática merecedoras de registo: construir sobre estacas num terreno pantanoso, no meio de um rio, obrigou a soluções técnicas avançadas e inovadoras de modo a retirar peso ao edifício, levando ao desenho de sistemas

²²¹ Stüler, convencido de que um edifício destinado a conter obras de arte deveria ser também ele uma obra de arte, inspirou-se em modelos modernos, como o novo Hermitage de S. Petersburgo (1839-1855), de Leo von Klenze. Em 1840, em Potsdam, Klenze tinha mostrado o seu projecto ao rei prussiano, e Stüler tinha seguramente estado presente. Até agora não foi referida a sua principal fonte de inspiração: o projecto não realizado de Klenze para o palácio real de Atenas (1834). A associação entre os dois edifícios é evidente, e não só na coincidência das proporções entre os ressaltos centrais e o corpo horizontal com a colunata dórica. Surpreendentemente semelhantes são também as fenestraçãoes altas tripartidas de ordem coríntia sobre os corpos centrais salientes e – não menos importante – a linguagem formal do tardoclassicismo. No entanto, a relação plena de tensão entre a articulação dos caixilhos e das janelas e das superfícies livres revela a ascendência de Schinkel sobre Stüler. (Trad. nossa).

estruturais mistos (pedra, tijolo e ferro fundido) que permitiram aligeirar lajes e coberturas, reduzir a espessura das paredes e diminuir-lhes a massa, nomeadamente através de treliças metálicas de apoio dos elementos horizontais, normalmente de arco rebaixado, dando origem a tectos abobadados, muitos deles à vista, evidenciando a esbelteza e a elegância daquelas peças também decorativas.

La «nuova arte prussiana delle costruzioni sotto il segno dell'industrializzazione» (Lorenz) si rivelò anche nel fatto che per la prima volta fu impiegata sul cantiere una ferrovia mossa da una motrice a vapore che, insieme ad una torre con montacarichi alta 40 metri, permise di costruire l'edificio grezzo in meno di un anno. Per la prima volta fu usato anche un battipalo a vapore per piantare sul terreno i più di 2000 pali di legno della fondamenta, lunghi fino a 18 metri. (Buttlar, 2010, p. 20).²²²

Apesar das suas qualidades técnicas e estético-artísticas, o museu revelava, desde a sua concepção, uma fragilidade incontornável e própria de qualquer obra que aspira à totalidade: era inflexível e inalterável, impedindo qualquer reconfiguração ou lógica expositiva que não pusesse em causa todo o trabalho de pormenorização e decoração das salas. Deixando de lado a polémica à volta da sobreposição da sumptuosidade ornamental em relação às colecções, que já então acalorava alguns debates, não foram precisos muitos anos (pouco mais de duas décadas) para que as críticas àquele figurino se acentuassem, que mais não fosse pela necessidade de reprogramação das exposições, quer por transferência de colecções inteiras para outros espaços, quer por aquisição de novas peças e de achados provenientes de constantes escavações arqueológicas, muito em voga na altura. Mas a primeira grande remodelação só viria a acontecer depois da Primeira Guerra Mundial, que entre outras coisas, cobriu as pinturas murais, redefiniu a disposição geral das suas áreas e modificou parte da arquitectura, a fim de «modernizar o museu e neutralizar os ambientes» (Buttlar, 2010, p. 25).²²³ O apagamento daquelas memórias foi o preço a pagar pela necessidade de reformulação e actualização das colecções e de adequação aos conceitos museológicos e expositivos que se foram sucedendo, e que foram renovando a visão histórico-artística dos visitantes através da contínua reinterpretação das imagens dada por directores e curadores.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o Neues Museum foi encerrado e, após ter sido bombardeado e sofrido graves danos entre 1943 e 1945, permaneceu praticamente

²²² A «nova arte prussiana das construções sob o signo da industrialização» (Lorenz) revelou-se também pelo facto de, pela primeira vez, ter sido usada na obra uma ferrovia movida por uma locomotiva a vapor que, juntamente com uma torre com monta-cargas de quarenta metros de altura, permitiu executar os toscos em menos de um ano. Foi ainda usado pela primeira vez um bate-estacas a vapor para cravar as mais de duas mil estacas de madeira das fundações até uma profundidade de dezoito metros. (Trad. nossa).

²²³ Trad. nossa.

esquecido por mais de meio século, com os seus destroços à mercê dos elementos e duma tutela sem capacidade para actuar, a não ser pontual e provisoriamente.

La grande gabbia delle scale era stata completamente distrutta dalle fiamme ed erano andati irrimediabilmente perduti l'ala di Nord-Ovest, il risalto di Sud-Est con la sua sala sormontata da una cupola, i lati corrispondenti del Cortile Egizio e circa un terzo degli arredi decorativi interni. I tetti, la maggior parte delle sale di esposizione, le facciate esterne, il Cortile Greco, gli ornamenti architettonici e l'assetto dell'area che circondava il museo erano gravemente danneggiati. (Buttler, 2010, pp. 25-26) (ilustração 47).²²⁴



Ilustração 47 - Situação do edifício após a Segunda Guerra.

Apesar dos esforços feitos imediatamente antes da reunificação da Alemanha (1990) para a reconstrução do edifício de acordo com o projecto original, que mal chegou a começar, só seria traçada uma direcção e lançado um concurso em 1993, com agenda e princípios bem diferentes daquela primeira iniciativa, e valorizando os pressupostos enunciados na Carta de Veneza de 1964.²²⁵ Um concurso bastante atribulado que se prolongou por cerca de quatro anos e três fases, com propostas e abordagens bastante distintas que dividiram o júri e os próprios cidadãos em duas facções claras, já que a discussão extravasou os gabinetes de decisão concursal e acabou por envolver a opinião pública: uma defendia a proposta de Frank Gehry, outra a de David Chipperfield, numa altura em que o projecto de Giorgio Grassi, vencedor da primeira fase, tinha já antes sido preterido. Os rostos dessa divergência eram a Stiftung Preußischer

²²⁴ A grande caixa das escadas tinha sido completamente destruída pelas chamas e tinha-se perdido irremediavelmente a ala Noroeste, o ressalto Sudeste com a sua sala encimada por uma cúpula, os lados correspondentes do Pátio Egípcio e cerca de um terço dos objectos decorativos interiores. Os telhados, a maior parte das salas de exposição, as fachadas exteriores, o Pátio Grego, os ornamentos arquitectónicos e os arranjos exteriores da área envolvente do museu estavam gravemente danificados. (Trad. nossa).

²²⁵ “Carta de Veneza”: documento que define regras e conceitos a observar em intervenções de restauro e conservação de monumentos e artefactos arquitectónicos e em lugares históricos e arqueológicos.

Kulturbesitz (SPK – Fundação dos Bens Culturais Prussianos), promotora do concurso, e a Landesdenkmalamt Berlin (LB – Autoridade para os Monumentos de Berlim – parente próxima da DGPC ou da extinta DGEMN, naquele estado), a primeira disposta a acolher com entusiasmo o atrevimento e a desenvoltura do americano, a segunda firmemente convencida com a contenção e o compromisso do inglês em relação ao programa de concurso. O papel da LB terá sido determinante para o desenlace dos acontecimentos e para o resultado final da competição, que acabaria por premiar a memória.

Ao contrário de Gehry, David Chipperfield propunha a conservação dos elementos sobreviventes do museu em condições de serem recuperados, incluindo os estruturais, os arquitectónicos e os decorativos, e a reconstrução dos volumes exteriores desaparecidos à imagem dos originais, mas sem pretender que se confundissem com estes, como imitação fiel ou restauro integral, antes como que por eles inspirados e executados com as técnicas e os materiais contemporâneos, assumindo a diferença de linguagem e mais uma camada temporal na história do edifício; preservar a sua memória e a do conjunto de que faz parte, procurando manter vivas as marcas de uma existência, não extraordinariamente longa, mas particularmente intensa e acidentada, não com efeitos cenográficos fáceis, mas perseguindo aturadamente uma difícil unidade formal.

Para essa reconstrução histórica, mais do que (arqui)tectónica, Chipperfield contou com a colaboração de Julian Harrap, arquitecto experimentado em conservação e restauro de edifícios históricos, para além de um conjunto alargado de equipas das mais variadas especialidades, escudando-se em referências como John Ruskin ou Carlo Scarpa e compatibilizando-as com a Carta de Veneza.

Secondo le norme della Carta di Venezia del 1964 «le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali». La rinuncia a ridipingere completamente le superfici ha fatto sì che in alcuni casi siano rimaste visibili le pareti grezze, il che permette di scoprire le qualità costruttive dell'edificio. (Buttler, 2010, p. 33).²²⁶

Um exemplo claro é o do grande átrio de entrada, com a escada monumental: permaneceram intactas as características espaciais daquela sala, mas o tratamento e acabamento das superfícies e dos elementos arquitectónicos alterou significativamente o ambiente, dando evidência a essas mesmas características e consentindo uma leitura

²²⁶ Segundo as normas da Carta de Veneza de 1964 «os troços desaparecidos devem integrar-se harmoniosamente no conjunto, distinguindo-se no entanto dos troços originais». A renúncia a repintar completamente as superfícies fez com que, em alguns casos, as paredes tenham sido deixadas no tosco, o que permite descobrir as qualidades construtivas do edifício. (Trad. nossa).

mais transparente e substantiva delas. As paredes foram integralmente descascadas e o tijolo aparente tomou o lugar dos magníficos frescos de Wilhelm von Kaulbach (1805-1874)²²⁷ enquanto as escadas foram reconstruídas em pedra artificial, que substituiu também as antigas guardas e balaustradas, agora lisas, opacas e isentas de ornamentos, e a estrutura de apoio da cobertura refeita com robustos elementos de madeira no lugar da delicada filigrana decorativa (ilustração 48), entretanto ardida, em que os travejamentos também de madeira emolduravam figuras de animais executadas em zinco dourado (Buttlar, 2010, pp. 62-74) – herança clássica adoptada pela arquitectura das basílicas paleocristãs e bizantinas, qual ensaio de confirmação da *nachleben* warburguiana.²²⁸

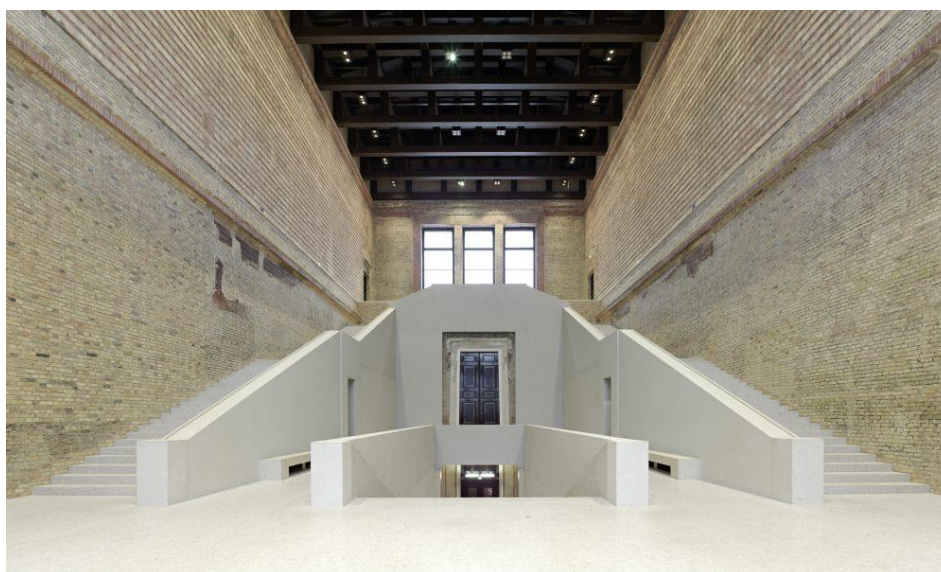


Ilustração 48 - Escadaria do átrio de entrada, situação actual.

Da sobreposição de estilos, hierarquização de civilizações e hegemonização histórico-cultural de Stüler, restam memórias e fragmentos mais ou menos dispersos e mesclados com outros de várias proveniências, a que Chipperfield procurou dar unidade, centrando a sua atenção no que de essencial se lhe apresentava: o espaço e os elementos que o conformam. Restituir ao edifício a sua razão de ser para «voltar a ser um edifício».²²⁹ Para tal, valorizar e organizar as partes dando-lhes um sentido de conjunto, usando um fundo neutro e uniforme que permitisse destacar os pormenores, mas suficientemente extenso e envolvente para que não vibrassem demasiado em relação aos materiais expostos – as escolhas cromáticas para o acabamento de pavimentos e paredes terão

²²⁷ Pintor da Corte, à época de Stüler.

²²⁸ Dos projectos a concurso, o de Chipperfield terá sido o único a preservar a configuração original das escadas e do próprio átrio.

²²⁹ «Em 2003 Chipperfield escreve: «O edifício «quereria» voltar a ser um edifício» e acrescenta que era sua intenção conferir ordem ao todo e dar importância às partes conservadas.» (Buttlar, 2010, p. 33 – Trad. nossa).

contribuído para esse envolvimento, bem como para uma sensação de continuidade e conforto de quem percorre as salas de exposições e as áreas públicas do museu.

Il compito di conservare si trasformò inevitabilmente nel compito di dar forma: «il nostro scopo dichiarato era quello di accomunare questi compiti così diversi in una concezione globale, in modo che il vecchio e il nuovo si mettessero in risalto a vicenda e non per mezzo del loro contrasto, bensì creando una nuova continuità». (Buttlar, 2010, p. 34).²³⁰

Sem perder de vista a integridade estética do museu e do lugar, intenção nuclear do projecto, foi sendo dada resposta a um enorme número de exigências técnicas e normativas de modo a corresponder aos padrões funcionais e tecnológicos contemporâneos segundo o estado da arte. Assim, foram substituídas todas as antigas estacas de madeira, entretanto apodrecidas, por duas mil e quinhentas novas estacas em aço, e refeita e adaptada ao projecto actual toda a laje de fundação; foram reforçados todos os vãos estruturais sustentados por elementos metálicos com lâminas de carbono; foram reelaboradas todas as janelas, de forma a respeitarem a regulamentação em vigor relativa ao conforto térmico do edifício; foram redefinidas e reposicionadas todas as instalações técnicas (ar condicionado, electricidade, equipamentos mecânicos, hidráulicos, de vigilância, de segurança, etc.), em virtude das suas dimensões e afastada a hipótese de usar o subsolo pela criação de um percurso semienterrado – passeio arqueológico (ilustração 49) – de ligação de vários museus da ilha que o ocupará em grande parte, o qual emergirá sob a forma de um novo volume que lhes dará acesso, a James Simon Galerie, situado entre a fachada sudoeste do Neues Museum e o canal Kupfergraben.

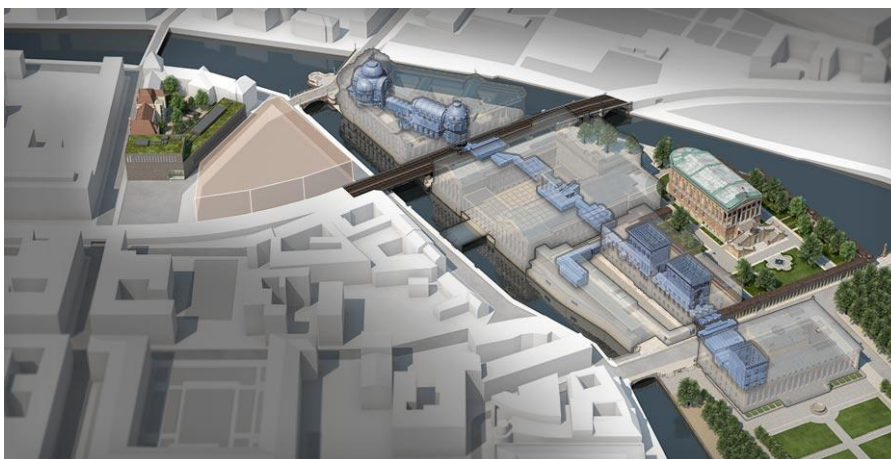


Ilustração 49 - Passeio arqueológico de ligação entre os museus.

²³⁰ O exercício de conservar transformou-se no exercício de dar forma: «o nosso objectivo declarado era o de juntar estes exercícios tão diferentes numa concepção global, de modo a que o antigo e o novo se destacassem um do outro, e não por contraste, mas criando uma nova continuidade». (Trad. nossa).

Este novo edifício com mais de 10.000m², também projectado por Chipperfield, estava previsto no *Master Plan* para a Ilha dos Museus desenvolvido em 1999 e constitui a porta de entrada daquele complexo museológico, o átrio de recepção destinado à mole de turistas e frequentadores que diariamente por ali circulam, se deleitam, se estorvam, se abstraem, se atropelam, se educam, se maçam, se divertem e se fotografam, se *facebookam*, se *instagramam*.

Um parêntesis para ilustrar a complexidade do projecto do arquitecto inglês, do emaranhado de trabalhos técnicos e artísticos nele implicados, muitas vezes em simultâneo, e da necessidade de os acompanhar de perto, mas à distância suficiente para assegurar a harmonia do todo; da consciência da impossibilidade de controlar tudo e da obrigação de cuidar do essencial.

Se una porta si deve aprire con dolcezza o maestà deve avere un cardine, per meccanica che sia la sua funzione. Il cattivo architetto, ammalato d'estetismo, si irrita perché una porta deve incardinarsi su un cardine, e ridisegna quest'ultimo in modo che appaia "bello" mentre svolge la sua funzione; e spesso così faccendo ottiene che la porta cigoli, s'ingrippi, e non si apra o si apra male. Il buon architetto vuole invece che la porta si apra per mostrare altri spazi, e non gli importa se, avendo ridisegnato tutto nell' edificio, per il cardine dovrà ricorrere all'eterna sapienza del ferramentaio. (Eco, 2017, p. 303).²³¹

Como o maestro de uma grande orquestra a quem cabe coordenar os vários instrumentistas de modo a que a sua interpretação se aproxime o mais possível da que ele fez da peça musical que ensaiam; saber comunicá-la, saber ouvir e processar os comentários e sugestões que suscita, ter a inteligência para escolher e conjugar esses contributos, ter a arte de seduzir todos com a aparente simplicidade e naturalidade da sua visão e da sua expressão.

Para surpresa de Chipperfield, mais do que «um prestador de serviços», o que se espera de um arquitecto na Alemanha é que seja «um mentor intelectual», enquanto interveniente na discussão pública e interessada do pensar a cidade, um processo que envolve todos e todos parecem (cons)cientes dessa responsabilidade e de que a cidade e a comunidade se confundem, como Halbwachs procurou defender.

In Germany, says Chipperfield, there's "an idea that a city should be held together by something: there's an idea of what a city should be like." This something is a matter of public debate, in which "people feel they have the right to comment". In such a debate,

²³¹ Para que uma porta se abra com suavidade ou majestade deve ter uma dobradiça, por mecânica que seja a sua função. O mau arquitecto, enfermo de estetismo, irrita-se por uma porta ter de se articular com uma dobradiça, e redesenha esta última de modo a que pareça "bela" enquanto desempenha a sua função; e, agindo assim, acaba frequentemente por fazer com que a porta chie, emperre e não se abra ou se abra mal. Ao contrário, o bom arquitecto pretende que a porta se abra para mostrar outros espaços e, tendo desenhado tudo no edifício, não se incomoda se, para a dobradiça, tiver de recorrer à eterna sapiência do serralheiro. (Trad. nossa).

an architect is “expected to be an intellectual leader”, but also had to work hard to articulate his or her position. Sometimes plans are put to referendum. “It can be frustrating,” says Chipperfield, “but when people show an emotional attachment to some part of a city you can’t be upset.” (Moore, 06 Fev. 2011).²³²

Mais do que analisar, corpo a corpo ou sala a sala, como é que o arquitecto resolveu cada qual e cada pormenor *per se*, perceber o critério adoptado nos seus traços gerais, orientado quase invariavelmente no sentido de pôr a descoberto os vestígios do passado, enquanto tais, acrescentando-lhes o presente e combinando o antigo e o novo num diálogo intemporal mas *a tempo* (como se diz em música). A ordem resulta de uma linguagem e de uma métrica clássicas, mas nem sempre no sentido clássico do termo: Chipperfield recorre também a outras culturas para reconstruir espaços praticamente desaparecidos segundo o cânone contemporâneo e sem trair o espírito de Stüler, como a japonesa, no travejamento do tecto do grande átrio, ou a da arquitectura templar/tumular do Vale do Nilo, reinterpretando-a na reformulação do Pátio Egípcio. (Buttlar, 2010, p.51).

Ainda que o critério adoptado não o tenha sido de modo uniforme, a intervenção de Chipperfield soube conservar a memória do edifício, recuperar as suas áreas destruídas, restaurar a sua imagem, renovar a sua identidade, devolver-lhe o significado e juntar mais uma camada à sua história (ilustração 50). Construiu a partir de e com os destroços de uma quase ruína, usou a decadência como um material de enriquecimento estético e artístico do seu projecto²³³ e a neutralidade da sua arquitectura para apoiar e completar peças demasiado mutiladas para subsistirem autonomamente, entregou à história e à memória a custódia das suas colecções confrontando narrativas e estimulando outras leituras, mas também o papel de acolher os visitantes como se regressassem a casa de uma qualquer ulissídica viagem e reencontrassem o paraíso, ainda que, e como lhe é próprio, em grande parte perdido.

²³² Na Alemanha, diz Chipperfield, existe “a ideia de que deve haver qualquer coisa a unir uma cidade; existe a ideia de como deve ser uma cidade.” Esta coisa é uma matéria de discussão pública, em que “as pessoas sentem ter o direito de intervir”. Neste tipo de discussão “espera-se que um arquitecto seja um líder intelectual”, mas também que tenha de se esforçar para expressar a sua posição. Às vezes, os projectos são referendados. “Pode ser frustrante,” diz Chipperfield, “mas, quando as pessoas mostram uma ligação emocional a uma parte de uma cidade, não se pode ficar aborrecido.” (Trad. nossa).

²³³ Foi acusado publicamente de fetichizar a destruição, de insistir morbidamente nos horrores dos anos quarenta. Declarou que o seu objectivo não era a «demonstração dos danos, mas da beleza que conservavam.» (Moore, 06 Fev. 2011 – Trad. nossa).



Ilustração 50 - Detalhe da fachada poente com a ala norte reconstruída.



Ilustração 51 - Pátio Egípcio, vista da plataforma intermédia.

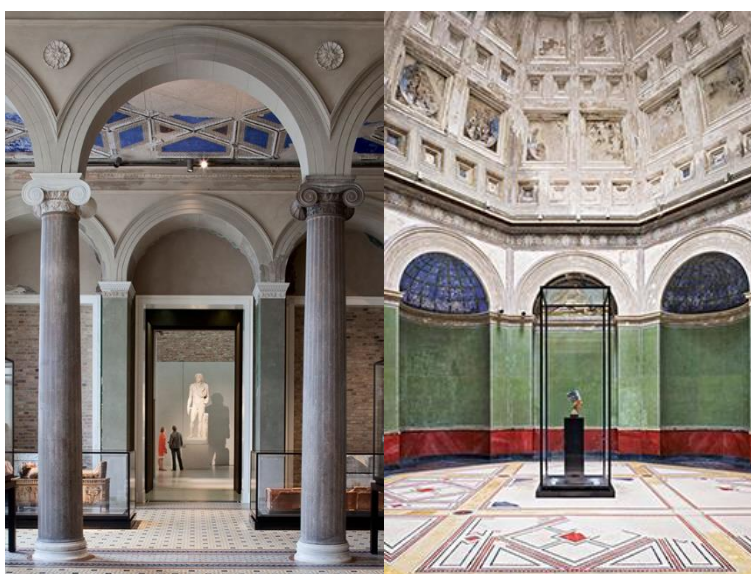


Ilustração 52 - Sala Romana.

Ilustração 53 - Sala (octogonal) com Cúpula.

Il risultato del procedimento usato degli architetti, dai restauratori e dai museologi – pianificazione razionale e riflessione metodica, ma anche valutazione artistica intuitiva – è indubbiamente un nuovo Neues Museum che subentra a quello di Stüler, ma che ne raccoglie anche l'eredità. Infatti la sua sostanza storica e il suo concetto artistico sono stati conservati nella loro forma autentica, ma allo stesso tempo sono stati trasposti in una nuova identità. Questa attualizzazione del monumento è anche conforme al moderno concetto museale del valore, del significato e della esposizione delle opere d'arte e degli orizzonti spirituali presenti nel Neues Museum: la messa in scena dei tesori artistici in questi ambienti esprime in modo completamente nuovo le affinità e lo sviluppo delle culture, il potere del tempo e della storia e il suo superamento da parte dell'immediata evidenza dell'arte. (Buttlar, 2010, p. 95).²³⁴

Um acolhimento que é também um envolvimento, um convite à «participação activa» dos visitantes que, expostos à presença dos vários estratos e à dinâmica da dialéctica interpretativa da história, são levados a reconstruí-la eles próprios de acordo com a sua visão e a sua experiência, de como nela se vêem representados e a representam, da ideia que de si fazem e da sua posição no mundo.

Chipperfield's Neues Museum, with its layering of both the past and the contemporary, makes the visitor aware that history is not static but always, first of all, a reinterpretation through contemporary eyes, driven and inflected by current agendas. The works of art on display, Stüler's programme and the traces of destruction and reconstruction are a constant reminder of this, bringing the past closer and making the visitor an active participant in its constitution. Here history has not been stilled but stays tantalisingly alive. (Schubert, 2009, p. 95).²³⁵

Num outro parágrafo do mesmo artigo, Karsten Schubert (galerista de arte radicado em Londres e nascido na Alemanha em 1961) enfatiza o modo como o projecto privilegiou o público ao preservar a memória do lugar e ao dispensar-lhe o tempo que os seus responsáveis entenderam adequado:

The museum had retained its particular qualities and all its scars, and if anything, the Stüler backdrop seemed to further enhance the function of the building as a home for the art of ancient Egypt and Pre- and Early History. My visit was scheduled just after the new display vitrines had arrived and been put in place. A casual remark somebody at Chipperfield's office had made a few weeks before, that the architect and his team had

²³⁴ O resultado do procedimento usado pelos arquitectos, pelos restauradores e pelos museólogos – planeamento racional e reflexão metódica, mas também valorização artística intuitiva – é indubitavelmente um novo Neues Museum, que sucede ao de Stüler, mas que recebe a sua herança. De facto, a sua substância histórica e o seu conceito artístico foram conservados na sua forma autêntica, mas ao mesmo tempo transpostos para uma nova identidade. Esta actualização do monumento é também conforme ao moderno conceito museológico do valor, do significado e da exposição das obras de arte e dos horizontes espirituais presentes no Neues Museum: apresentar os tesouros artísticos nestes ambientes exprime de modo completamente novo as afinidades e o desenvolvimento das culturas, o poder do tempo e da história e a sua superação por parte da imediata evidência da arte. (Trad. nossa).

²³⁵ O Neues Museum de Chipperfield, com as suas camadas do passado e do contemporâneo, dá consciência ao visitante de que a história não é estática mas é, acima de tudo, uma reinterpretação pelo olhar contemporâneo, conduzida e flectida pelas circunstâncias do momento. As obras de arte em exposição, o plano de Stüler e os traços de destruição e reconstrução lembram-no constantemente, aproximam o visitante do passado e fazem dele um participante activo na sua constituição. Aqui, a história não parou mas permanece estimulantemente viva. (Trad. nossa).

spent months thinking about the particular nature of the collections that will be on display, now made sense. It seemed like something that an architect should automatically do, but actually most recent museum buildings had gone up without such scrutiny or consideration. The results are museums that looked best empty, without art and visitors (and recent books on museum architecture show, without fail, empty buildings). Chipperfield's museum, on the other hand, felt as if something was missing when empty, and with the vitrines in place it became clear why this should be the case: the place was thought out with the displays in mind. No doubt when full of visitors it will look even better. [Ilustração 54].(Schubert, 2009, p. 92).²³⁶



Ilustração 54 - Plataforma superior do Pátio Egípcio.

²³⁶ O museu preservou as suas particulares qualidades e todas as suas cicatrizes, e, se mais nada além disso, a pegada de Stüler parece ter acentuado a função do edifício como uma casa para a arte do Antigo Egipto e da Pré- e Proto-História. A minha visita foi marcada logo a seguir à chegada e colocação das novas vitrinas de exposição. Poucas semanas antes, alguém comentou no atelier do arquitecto que ele e a sua equipa tinham levado meses a pensar na natureza particular das colecções a serem expostas. Agora fazia sentido. Parecia ser uma coisa que um arquitecto deveria fazer automaticamente, mas de facto a maioria dos recentes museus foram construídos sem esse escrutínio ou consideração. Como resultado, os museus parecem muito melhor vazios, sem arte nem público (e os livros recentes sobre arquitectura de museus mostram, invariavelmente, edifícios vazios). O museu de Chipperfield, por outro lado, dava a sensação de lhe faltar qualquer coisa quando ainda estava vazio, e, com as vitrinas no seu lugar, tornou-se claro porquê: o espaço foi concebido a pensar nas exposições. Não há dúvida de que quando estiver cheio de visitantes parecerá ainda melhor. (Trad. nossa).

De improviso, ouve-se o eco esbatido e improvável das vozes de Aby Warburg, Umberto Eco e Maria Filomena Molder (para poupar muitas outras) percorrendo as salas do museu, entoando em coro a diversidade e a unicidade da arte, a confluência do seu discurso, as afinidades emergentes das suas formas, a repetição das histórias e dos lugares com diferentes personagens e mapeações.

Kublai Kan verificara que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a paisagem de uma para a outra não implicasse uma viagem mas sim uma troca de elementos. Agora, de todas as cidades que Marco Polo lhe descrevia, a mente do Grão Kan partia por sua conta e risco, e desmontada a cidade peça a peça, reconstruía-a de outro modo, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. (Calvino, 2006a, p. 45).



Ilustração 55 - Farnsworth House, Ludwig Mies van Der Rohe, 1945-1951.

Before studying Zen, men are men and mountains are mountains.

While studying Zen, things become confused.

After studying Zen, men are men and mountains are mountains.

After telling this, Dr. Suzuki was asked: “What is the difference between before and after?”

He said: “No difference, only the feet are a little bit off the ground.”

(Cage, 1997).²³⁷

²³⁷ Antes de estudar Zen, os homens são homens e as montanhas são montanhas. / Durante o estudo, as coisas tornam-se confusas. / Depois de estudar Zen, os homens são homens e as montanhas são montanhas. / Após o Dr. Suzuki ter dito isto, perguntaram-lhe: “Qual é a diferença entre o antes e o depois?” / Ele respondeu: “Nenhuma, a não ser a de que os pés estão ligeiramente acima da terra.” (História 34, a partir de histórias, pensamentos ou episódios escritos por John Cage – Trad. nossa).

5.3. PAVILHÃO DE CONFERÊNCIAS VITRA – TADAO ANDO

Dados biográficos do autor: Nasce em Osaca, no Japão, em 1941. Abandona os estudos ainda jovem. Passa pelo boxe profissional. Ingressa, como aprendiz, numa carpintaria. Desenvolve o interesse pela arquitectura, que se vinha manifestando desde a adolescência, e aprende sozinho aquela arte, sendo influenciado pelo modernismo de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Louis Kahn, entre outros, e pela arquitectura tradicional japonesa, mantendo a distância crítica necessária à construção de um percurso individual. Entre 1962 e 1969, viaja pelos Estados Unidos, pela Europa e por África, entre colaborações fugazes com um ou outro arquitecto. Em 1969, constitui o seu atelier em Osaca, Tadao Ando Architect & Associates. Em 1976 constrói a Casa Azuma, que lhe trará visibilidade e reconhecimento público – por ela, é-lhe atribuído o Prémio Anual do Instituto de Arquitectura do Japão, em 1979. Desde aí, não cessam encomendas e participações em concursos. Os projectos crescem em número e dimensão. Moradias unifamiliares, núcleos habitacionais, templos, museus, edifícios institucionais e empresariais, públicos e privados, etc. Ganha fama além-fronteiras muito rapidamente, acumulando prémios e distinções dentro e fora do seu país. Em 1993, vê concluída a primeira de muitas obras permanentes no estrangeiro: o Pavilhão de Conferências para a Vitra. Em 1987, é convidado a leccionar na Yale University (Massachusetts), a que imediatamente se seguiram idênticos convites. O seu trabalho é, há muito, objecto do interesse dos que acompanham a arquitectura e o fenómeno artístico, mas também do público em geral, como o confirmam a literatura e as exposições monográficas a ele dedicadas, um pouco por todo o mundo.

Projectos: 1976 Casa Azuma, Osaca 1983 Complexo Habitacional Rokko I, Kobe 1986 Capela no Monte Rokko, Kobe; Casa Kidosaki, Tóquio 1988 Capela sobre a Água, Hokkaido 1989 Igreja da Luz, Osaca; Museu das Crianças, Himeji 1991 Templo da Água, Hyogo 1992 Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Kagawa; Museu da Floresta dos Túmulos, Kumamoto; Pavilhão do Japão para a Expo '92, Sevilha 1993 Pavilhão de Conferências Vitra, Weil am Rhein 1994 Museu Histórico Chikatsu-Azuka, Osaca 1997 Fabrica (Centro Pesquisa Benetton), Treviso 2001 Pulitzer Arts Foundation, St. Louis; Teatro Armani, Milão 2002 Museu de Arte Moderna de Fort Worth, Fort Worth 2003 Picadilly Gardens, Manchester 2004 Museu de Arte de Chichu, Kagawa; Fundação Langen, Neuss 2009 Punta della Dogana / Palazzo Grassi, Veneza 2014 Casa Wabi, Puerto Escondido 2016 Monte do Buda Sentado, Sapporo

Concursos: **1991** Museu de Arte Moderna e Arquitectura de Estocolmo, Suécia; Estação Ferroviária, Quioto **1992** Câmara Municipal de Nara, Nara **1997** Museu de Arte Moderna de Fort Worth, EUA

Prémios e distinções: **1979** Prémio Anual do Instituto de Arquitectura do Japão **1983** Prémio Design Cultural, Japão **1995** Medalha Alvar Aalto da Associação de Arquitectos Finlandeses **1989** Medalha de Ouro de Arquitectura da Academie d'Architecture Française **1993** Prémio da Academia das Artes do Japão **1995** Pritzker Architecture Prize; Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres **1996** Praemium Imperiale de Arquitectura, Associação Japonesa de Arte **1997** Royal Gold Medal of the RIBA; Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres **2002** Gold Medal of the American Institute of Architects **2003** Personalidade de Mérito Cultural, Japão **2005** Gold Medal of the International Union of Architects **2010** Gold Medal in the Arts of the John F. Kennedy Center; Ordem da Cultura, Japão **2012** Neutra Medal for Professional Excellence, EUA **2013** Grande Ufficiale dell'Ordine della Stella d'Italia **2016** Isamu Noguchi Award, EUA

Membro honorário: American Institute of Architects, American Academy of Arts and Letters, Royal Academy of Arts (London)

Ensino: **1987** Professor convidado da Yale University **1988** Professor convidado da Columbia University **1990** Professor convidado da Harvard University **1997** Professor da Universidade de Tóquio **2003** Professor emérito da Universidade de Tóquio

Exposições: **1979** Hungria **1981** Espanha, França, Holanda **1983** Suíça, Finlândia **1985** EUA, Austrália, Áustria **1986** Grã-Bretanha **1987** Itália, Alemanha **1988** França, Suíça **1989** França, Itália, Bélgica, Turquia **1991** EUA (MoMA) **1992** Japão (Tóquio, Osaca) **1993** França (Centre Pompidou)

Publicações: **1984** Tadao Ando: Buildings, Projects, Writings, Kenneth Frampton, Rizzoli **1997** Tadao Ando: Complete Works, Francesco Dal Co, Phaidon **2001** Tadao Ando, Architektur der Stille, Architecture of silence, Werner Blaser, Birkhäuser **2003** Tadao Ando: Light and Water, Tadao Ando, Massimo Vignelli, Monacelli Press **2006** Tadao Ando, Masao Furuyama, Taschen **2009** Nothingness: Tadao Ando's Christian Sacred Space, Jin Baek, Routledge **2010** Tadao Ando: Process and Idea, Toto **2011** El Croquis 44+58: Tadao Ando, El Croquis **2012** Tadao Ando: Conversations with Students, Princeton Architectural Press **2013** Tadao Ando: Houses, Philip Jodidio, Tadao Ando, Rizzoli **2018** Ando: Complete Works 1975-Today XXL, Philip Jodidio, Taschen

Os dados biográficos não são mais do que uma lista(gem) de momentos marcantes da vida ou da carreira de alguém cuja representatividade é normalmente redutora, sendo-o em especial ao tratar-se de Tadao Ando, que, não lhe bastando ser japonês, e exigir, por isso, um esforço suplementar de compreensão da sua obra e do seu pensamento, o é de uma maneira pouco convencional. Justifica-se, portanto, uma tentativa de enquadramento das suas ideias para se tentar perceber melhor o seu trabalho, e, dentro dele, o pavilhão que desenhcou para o Vitra Campus.

Abordagem que se lhe ajusta, por ter definido desde cedo as premissas que têm orientado a sua prática profissional e por delas não se ter entretanto desviado coisa que se visse, mesmo cedendo ao argumento das suas próprias contradições ou da sua evolução natural. Ando mantém-se fiel aos princípios fundamentais que sempre defendeu e age como um escritor que, por mais livros que escreva, parece permanecer no primeiro, aprimorando-o. O que vale para qualquer artista, que persegue mais ou menos obsessivamente uma ideia, um tema, e que a/o vai construindo e depurando sucessivamente, tornando-se autor – talvez pela autoridade que lhe é conferida pela perseverança.

Do muito que já se disse sobre ele e da sua própria escrita, fica a sensação de se estar perante uma personalidade envolta em camadas dificilmente decifráveis e discerníveis, imperceptível mas, também ela, presente nos *intervalos* dos seus edifícios, lugares de encontro de um extenso imaginário sobre a essencialidade da vida.

O intervalo contém um significado estético no qual se misturam o sentido do lugar, as características dos habitantes, a tradição, a história, etc. Além disso, os interstícios acolhem a vida e o espírito, têm potencialidades enormes, absorvem todas as coisas, independentemente da sua configuração física, e podem identificar-se com uma parede, um tecto, uma cobertura, até com um pavimento. O *ma*, isto é, «o espaço no meio», da tradição japonesa, não coincide com um intervalo casual de um espaço homogéneo. O *ma* produz-se intencionalmente, não é uniforme e, portanto, é diferente do intervalo que se detalha no encontro dos retículos do espaço homogéneo. O *ma*, ou *oku*, que significa profundidade potencial, são projectados teleologicamente. (Tadao Ando apud Maruyama, 2001, p.478).

A tentação de encontrar paralelismos entre culturas e arquitecturas, entre autores e filosofias, ocidentais e orientais, pode até ocorrer, mas esse solo, cansado e gasto de tanto cultivo, desencoraja tais fraquezas. Porém, dever-se-á elencar algumas características e preocupações que atravessam os seus projectos, que se afirmam sobretudo pela imaterialidade e pela ausência; mais uma vez, prevalece o que não é dito, ou mensurável, ou visível, o que se esconde entre as sombras e o silêncio que

Ando retoma dos espaços tradicionais japoneses consagrados à cerimónia do chá, mas não exclusivamente.

E no entanto, contemplando as trevas escondidas atrás da viga superior, em redor de uma jarra de flores, sob uma prateleira, e sabendo perfeitamente que são sombras insignificantes, experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão. Afinal, quando os Ocidentais falam de “mistérios do Oriente”, é bem possível que se refiram a essa calma um pouco inquietante que a sombra segrega quando possui essa qualidade. (Tanizaki, 1999, p. 34).²³⁸

Nos projectos de Ando, será nestes lugares que residem as tensões de uma arquitectura feita de conceitos que ora se opõem ora concordam ambígua e continuamente, como ele mesmo assume: «cada obra oscila entre interior e exterior, entre Oriente e Ocidente, entre abstracção e figuração, entre a parte e o todo, entre a história e o presente, entre o passado e o futuro, entre simplicidade e complexidade, e não ocupa nunca uma posição fixa.» (Ando, 2001b, p. 462). Poder-se-ia acrescentar tradição e modernidade, luz e sombra ou outras variáveis, mas o que interessa, para além da dúvida latente, é o papel mediador da arquitectura face a essas tensões, que, sem as anular, as evidencia delicada e indirectamente, devolvendo-as como experiências que esperam quem a habita.

Aliás, é de modo indirecto que o tempo se manifesta, através da natureza reflectida pelos planos definidores do espaço – a luz, o vento, a chuva, a neve, a vegetação, o voo ou o canto das aves, assinalam a passagem das horas, dos dias, das estações, dos anos, unindo homem e ambiente, ou, pelo menos, promovendo a sua comunicação. A recorrente preponderância da luz como expressão do decorrer do tempo concede movimento à monotonia e quietude da sua arquitectura enquanto procura momentos de suspensão desse mesmo tempo, inspirando-se no estilo *sukiya* – bem como no dos mosteiros medievais do ocidente ou no *modernismo clássico* de Louis Kahn – e reforçando a sua ambivalência.

A relação com a natureza manifesta-se, além disso, nos efeitos delicados produzidos pelos contrastes entre luz e sombra. [...] Paradoxalmente, esta relação com o tempo traduz-se na concretização de cenas isoladas do próprio tempo, separadas do seu fluir, acontecimentos estáticos e solitários que configuram aquilo que se pode definir como formas típicas do modo japonês de conceber a eternidade. Portanto, o real valor do estilo *sukiya* é caracterizado pelo facto de permitir a estes mundos isolados que se sobreponham e se encadeiem. (Ando, 2001d, pp. 447-448).

²³⁸ Giordano Tironi serve-se de parte desta citação, em que Tanizaki descreve o *toko no ma*, para ilustrar a evanescência da paisagem nos projectos de Ando, no seu texto “Expressão mais Simples com Espessuras de Silêncio”, publicado em Casabella 558, de Junho de 1989, e incluído em *Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica*, p. 492.

A presença humana é outro factor de movimento: procede do corpo, a que Ando chama *shintai* – e que «gostava de lhe manter agora o significado que não faz distinção entre *mente* e *corpo*, e que remete para uma experiência do mundo e para um conhecimento de si próprio» (Ando, 2001e, p. 453) –, e está ligado a uma percepção espacial dinâmica e sensorial, a que não basta o raciocínio, e que «torna compreensível a arquitectura.»

Para compreender um objecto em todos os seus aspectos, a distância entre o objecto e o observador deve poder variar, e esta variação é o produto do movimento do *shintai*. Assim, o sentido do espaço não é o resultado de uma visão única e fixa, mas de uma observação efectuada de diversos pontos de vista, seguindo os movimentos do *shintai*. (Ando, 2001e, p. 453).

Uma visão cinestésica que o arquitecto de Osaca explora também no desenho dos percursos de aproximação aos edifícios e nas intervenções mais declaradamente paisagísticas; a articulação de percursos e edifícios conforma-se para a possibilidade de experiências, visa a construção de um lugar (ilustração 56). Das reminiscências de Le Corbusier às analogias com Steven Holl, podem extrapolar-se muitas e pertinentes teorias só a este respeito, mas tome-se antes como referência «um aspecto específico da arquitectura tradicional japonesa – a ausência de verticalidade e, por conseguinte, a exaltação do percurso» (Tironi, 2001, p. 494), para ajudar a contextualizar esta particularidade da sua obra.



Ilustração 56 - Vista de Noroeste; caminho de aproximação ao edifício.

Nela se percorrem muitas vezes os mesmos temas, que se adensam de projecto para projecto, sem que se concluam, porque inesgotáveis, «como o do percurso como experiência sensível do espaço e do tempo, da horizontalidade como cavidade no solo, da solenidade que é conferida àquilo que é quotidiano, ou da circundação entendida como graduação de estratos» (Tironi, 2001, p. 492); nela «emergem, assim, arquitecturas que inauguram novos temas, ou às quais é atribuído o papel de protótipos que aceleram a busca paciente, construída sobre a fragilidade das coisas imateriais, sobre o instante privilegiado em relação aos tempos longos, numa aproximação progressiva à imobilidade, ao silêncio e ao vazio que geram a vida.» (Tironi, 2001, p. 492).

Nela, ressalta a importância da memória, que Ando encerra nos intervalos e no mutismo da sua arquitectura para ser (re)descoberta e (re)interpretada pelos corpos que a vão ocupar, que aguarda ser reinventada continuamente e vivida através do simbólico e do ritual imponderáveis; uma memória construída de tradições, viagens, experiências, reflexões, segundo uma ordem relacional complexa, isenta de hierarquias e composta de dualidades que, não se completando, se equilibram.

Perante esta descrição, Ando parece até aproximar-se de Aldo Rossi, o que não seria inteiramente descabido, dada a peculiar propensão melancólica do japonês, advinda de uma consciência crua e desolada do real, que perpassa as suas realizações e se expressa por intermédio daquelas subtis inscrições mnésicas ou «recordações que têm a consistência das sombras mas que, precisamente por isso, são muito mais significativas do que qualquer possível citação literal.» (Dal Co, 2001, p. 9).

É precisamente esta percepção da dolorosa precariedade da existência que induz Ando ao estudo da tradição, a qual se traduz, logo que a verdade triunfa sobre o engano, em gestos desconsolados capazes de avaliar a incompatibilidade e a distância que separam tradição e vida. É também a partir dessa percepção que são modelados os seus meios expressivos, cuja falta de solidariedade explica, melhor do que qualquer outro argumento, as razões pelas quais Ando recorda os *Carceri*, de Piranesi, como um dos seus modelos predilectos, uma vez que, talvez inconscientemente, é precisamente «o lado obscuro» da mente piranesiana aquele que mais o fascina. Vista como manifestação de reconciliada modernidade, a obra de Ando mostra-se privada da sua profundidade e da nobreza que, pelo contrário, possui quando encarada como imagem de uma derrota e demonstração de uma perda: imagem renovada da derrota de que os grandes momentos da arte japonesa são manifestação (medida da distância que põe em evidência a inatingibilidade da tradição), e demonstração da impossibilidade de pensar as funções do habitar como expressões de um relacionamento pacífico com o mundo. (Dal Co, 2001, p.8).

Uma última contradição é a leveza da arquitectura que emerge dos seus ensombrados universos, da rigidez do desenho, da inflexibilidade da grelha, do estatismo dos volumes, da solidez dos materiais, e que a variação da luz e dos restantes elementos naturais, filtrados e reflectidos pela suavidade dos acabamentos, lhe oferece; uma natureza quase encenada, como que o espelho de uma paisagem, um lugar concebido para se viver sem pousar os pés no chão.

Para cortar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu apoia-se no que há de mais leve, o vento e as nuvens, e fixa o olhar no que só poderá revelar-se-lhe numa visão indirecta, numa imagem captada num espelho. Sinto logo a tentação de descobrir neste mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do método a seguir ao escrever. Mas sei que todas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam: com os mitos não podemos ter pressas; é melhor deixarmos que eles se depositem na memória, determo-nos a meditar em todos os pormenores, meditar neles sem sairmos da sua linguagem de imagens. A lição que podemos extrair de um mito assenta na literalidade da narrativa, e não no que lhe acrescentarmos nós de fora. (Calvino, 2006b, p. 18).

Para Calvino, a leveza «está [ainda] associada à precisão e à determinação, e não ao vago e abandonado ao acaso. Paul Valéry disse: *Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume* (Deve-se ser leve como o pássaro e não como a pena).» (Calvino, 2006b, p. 30). É o que se sente ao visitar o pavilhão de conferências, que, não sendo o exemplo mais representativo da arte de Ando, reúne as características essenciais do seu modo de construir e de se relacionar com a envolvente, usando o repertório instrumental consuetudinário sem transigir nas suas causas e convicções.

Convidado a intervir numa área (turístico-)industrial – centro de produção da Vitra – rodeada por um núcleo habitacional a sul, um terreno cultivado a nordeste, e uma via-férrea a noroeste,²³⁹ é-lhe atribuída uma parcela periférica limitada por vias de acesso automóvel a nordeste e sudeste (*Römerstrasse* e *George-Nelson-strasse*), tendo na sua vizinhança o Vitra Design Museum (1989) a noroeste, de Frank Gehry, um pavilhão industrial a sudoeste, desenhado por Nicholas Grimshaw (1981-1983), e, mais próxima, uma escultura de Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen intitulada *Balancing Tools* (1984) (ilustração 57). Não surpreende, portanto, que Tadao Ando tenha optado por se virar para norte e para nascente, abrindo as salas para o campo e para o pátio que escavou no terreno, evitando a luz directa do sol mas deixando-a vibrar, reflectida pelas paredes lisas de betão que dão forma ao espaço descoberto. Como habitualmente, as paredes não definem apenas volumes ou caminhos, são planos que separam interior e

²³⁹ O Reno não corre longe dali, mas tem a ferrovia, um parque verde (reserva natural) e uma estreita faixa urbanizada a interporem-se, quase não se dando por ele.

exterior, que assinalam uma transição a que Ando dá singular importância pela ambiguidade que encerram, por serem simultaneamente interiores e exteriores.



Ilustração 57 - Vista aérea do Vitra Campus com o Pavilhão de Conferências em baixo à esquerda.

Num habitação, as paredes surgem independentes na natureza, delimitam o território de uma casa. Inexpressivas por si mesmas, elas protegem um interior, ao mesmo tempo que reflectem as mudanças que se dão no mundo natural, permitindo, assim, à natureza passar a fazer parte das experiências quotidianas da vida doméstica. (Ando, 2001a, p.445).

Num texto posterior, ele enfatiza essas qualidades evocando a tradição, ao afirmar que «na habitação tradicional japonesa a parede, na realidade, não existe. Naturalmente, existem paredes, mas a sua finalidade não é exprimir a simplicidade da madeira, do papel e da terra de que são feitas, uma vez que, segundo a tradição, a arquitectura constitui sempre um todo com a natureza, colhida no instante em que se fixa numa das suas metamorfoses orgânicas.» (Ando, 2001d, p.447). Sustentará, mais à frente, que, quando correspondem aos seus objectivos estéticos, «as paredes são negadas, tornam-se abstractas, indicam o último limite do espaço, não possuem realidade própria e só fazem sentido pelo espaço que definem. Deste modo, apenas os volumes e as luzes projectadas desempenham uma função relevante na definição de uma determinada composição espacial.»

As paredes protegem o interior de eventuais agressões do exterior, recebendo-o de forma controlada, preservando a tensão entre as duas realidades, sem excluir nenhuma, e interpretando-a através da homogeneidade e simplicidade das superfícies de betão, material em que normalmente são executadas; muros que sulcam a terra e dividem o espaço, cortinas tendidas sobre as quais a natureza e o tempo se projectam.

Quanto mais austera é uma parede, tão austera que chega mesmo a parecer fria, mais ela dialoga connosco. Pode parecer uma arma afiada que nos ameaça, ou um espelho que reflecte confusamente a paisagem e os raios de sol. A luz que ilumina um ângulo, ou que se abriga na obscuridade, é muito diferente da luz directa, mas com o decorrer do tempo, estas luzes diferentes misturam-se e tornam o espaço mais significativo. (Ando, 2001c, p. 449).

Assinalando o percurso indirecto e conduzindo à entrada sem anúncio, os paramentos do pavilhão estendem-se para além da sua volumetria ao longo de uma área plana e arborizada a uma altura reduzida que não só lhe acentua a horizontalidade como lhe acrescenta o silêncio de uma arquitectura dissimulada no terreno, semievanescente, no limiar da ausência; não há distinção entre muros e paredes: intersectam-se, confrontam-se, dialogam, desenham e caracterizam o espaço (ilustração 58).



Ilustração 58 - Acesso.

Acima do solo, o piso de chegada com recepção, espera e salas de trabalho com vista sobre o jardim e o pátio; em baixo, salas semienterradas mais amplas, algumas com duplo pé-direito, abertas para o exterior murado de planta não rigorosamente quadrada, sensivelmente orientado segundo os eixos dos pontos cardeais. O pátio é atravessado quase na totalidade por um dos dois volumes rectangulares que constituem o edifício, gerando praticamente dois espaços, ligados entre si por uma passagem estreita, que a luz natural e as sombras se encarregarão de diferenciar e adensar a cada instante (ilustração 59). Do regresso à quietude e à obscuridade ancestrais e uterinas da gruta ao voo sereno em direcção ao céu e à claridade – uma hipótese de percurso entre muitas possíveis, acreditando que pelo menos uma haverá.



Ilustração 59 - Vista aérea do conjunto volumétrico.

A volumetria do pavilhão resultou, em boa medida, dos constrangimentos a que Ando se sujeitou ou teve de contornar para implantar o edifício, mas as formas geratrizes foram as habituais: puras e simples, círculos e quadrados que ganham volume e dão origem a um conjunto espacial híbrido e complexo de geometria austera e, ao mesmo tempo, rebuscada. Dois paralelepípedos articulados por um cilindro precipitam-se sobre o *vazio* do pátio engendrando espaços em que se reconhecem as tensões e os contrastes que marcam a sua arquitectura, em que a sua aparente simplicidade exige, no mínimo, uma segunda leitura, que gradam e mediatizam a relação com o exterior, que enfatizam essa diversidade pela forma como modulam a luz, mas que procuram a harmonia *resistindo ao caos* (ilustração 60).

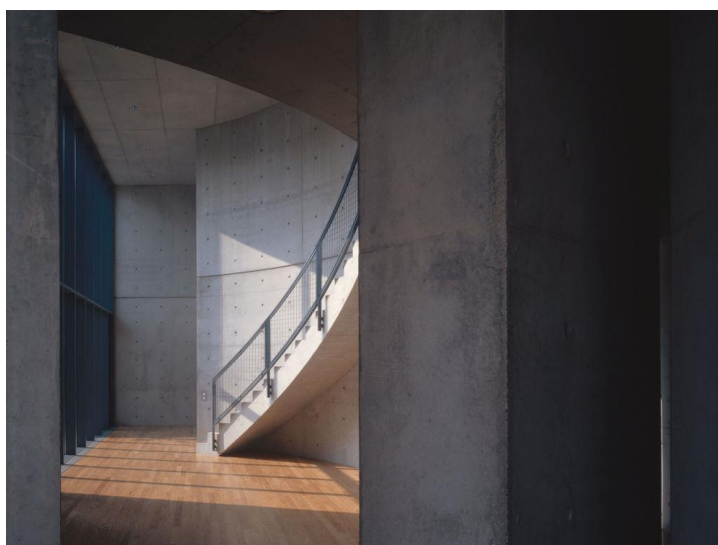


Ilustração 60 - Interior: Lounge.

Ando parte de «uma arquitectura complexa que se constrói com a variação de «poucas e profundas coisas», como aventa Cesare Piva, lembrando Aldo Rossi, mas dando logo a seguir a palavra ao arquitecto japonês para esclarecer o assunto na fonte.

Per proporsi in modo semplice nello spazio – scrive l'architetto – occorre beninteso usare elementi semplici, cioè pochi mezzi. Ma ciò non vuol dire che l'architettura in questione sia semplice, tutt'altro. Quello che desidero è di ottenere una struttura complessa, che trovi però una sorta di semplicità attraverso la purezza, la nobiltà, lo spazio. Spero di riuscirci. Lei conosce quei poemetti giapponesi che si chiamano *haiku*? Un *haiku* è composto di 5, 7 e 5 sillabe che formano la ricchezza poetica. È questo stesso spirito che cerco di valorizzare nella mia architettura: è nella semplicità che dobbiamo cercare la profondità, la pienezza. (Tadao Ando apud Piva, Set. 2007).²⁴⁰

Peter Eisenman serve-se do *haiku* para explicar a arquitectura de Ando, e do *Kanji* (escrita ideográfica japonesa) para explicar os seus desenhos, recorrendo à gíria pierciana para justificar as suas analogias. Concordando com Charles Pierce²⁴¹ sobre o carácter icónico do desenho de arquitectura – «um signo icónico é aquele que tem uma relação primária e directa com um objecto...» –, entende que os seus desenhos «são também índices»: signos «de um conjunto de relações, como os de uma construção sintáctica ou de uma equação matemática, que descreve o complexo das interacções que compõem um tema, as quais podem ser conhecidas sem terem de ser necessariamente visíveis», para concluir que aquelas representações, à semelhança do *Kanji*, «contêm esta duplicidade de ícone e índice, de referência literal ao tema arquitectónico, e de alusão abstracta ao objecto pensado filosófica e poeticamente.» (Eisenman, 2001, p. 496). Eisenman admite ainda, nos diferentes tipos de desenho de Ando, reflexos destas diferenças entre o *Kanji* e o *haiku*, mas o que ele sente nas arquitecturas daquele autor é o eco da concisão, da essencialidade e do jogo de aparências dos versos japoneses, e do modo como são apresentados os temas.

No *haiku*, aliás, os temas são apresentados e não descritos e a condição do tema é proposta sem comentários. Ora, enquanto o *haiku* parece não ser senão aquilo que é, é precisamente a aparência de ser «aquilo que é» que é outra coisa, uma vez que o seu tema não é totalmente representado como é. Esta estranha diferença entre aquilo que o tema é e aquilo que parece ser permite-nos passar do *haiku* para a arquitectura de Ando. O tema da obra de Ando é análogo à linha do *haiku* e, tal como esta, as linhas de Ando não se representam totalmente. Como no caso de um *haiku*, atinge-se a compreensão

²⁴⁰ Para se intervir de modo simples no espaço – escreve o arquitecto – ocorre, bem entendido, usar elementos simples, ou seja, poucos recursos. O que não quer dizer que a arquitectura em causa seja simples, pelo contrário. O que desejo é obter uma estrutura complexa, que encontre porém uma forma de simplicidade através da pureza, da nobreza, do espaço. Espero consegui-lo. Conhece aqueles pequenos poemas japoneses chamados *haiku*? Um *haiku* é composto de 5, 7 e 5 sílabas que formam a riqueza poética. É este mesmo espírito que procuro valorizar na minha arquitectura: é na simplicidade que devemos procurar a profundidade, a plenitude. (Trad. nossa. Citação de Tadao Ando retirada de entrevista a Giordano Tironi: *Resistere il caos: un colloquio con Tadao Ando*, in Casabella 555, 1989, p. 30).

²⁴¹ Charles Sanders Pierce (1839-1914), filósofo americano, estudou Lógica, Matemática e Epistemologia, distinguindo-se como um dos fundadores da Semiologia contemporânea e da corrente pragmatista.

das formas de Ando imediatamente e instintivamente, mais do que através da lógica e do raciocínio. Percebe-se o minimalismo dos seus esqueletos estruturais em cimento, austeros, articulados e crus, enquanto a sua complexidade invisível se insinua em nós, intuitivamente. Como num *haiku*, não há qualquer confusão. E aquelas linhas parecem falar autonomamente. Mas no entanto há sempre nelas algo mais, algo de alusivo que não se manifesta necessariamente nos desenhos ou nas fotografias, mas no espaço real.

Como no *haiku*, Ando não nos apresenta espaços que aludam a um significado, mas sim temas concretos e reais que são significados em si mesmos... (Eisenman, 2001, p. 496).

A interpretação de Eisenman tem a virtude de relembrar a consanguinidade entre as estruturas da memória e as estruturas conceptuais em que se baseia a arquitectura – neste caso, a de Tadao Ando –, apoiando-se em teorias da linguagem para ilustrar os seus mecanismos, os seus vínculos sensoriais e a sua propensão metafórica. Das linguagens, escolhe a poesia e, dela, a mais pura e elíptica.

Essa é uma parte das memórias deixada impressa nas suas obras, outra, a do lugar que existia e em que se poderá tornar, muitas, as dos que por lá passaram e viverem, e/ou disso possam falar ou escrever.

No muro de betão aparente que acompanha o caminho de acesso ao pavilhão de conferências, foram também impressas três folhas e meia de árvore, provenientes das cerejeiras que faziam parte do pomar sobre o qual repousa o edifício (ilustração 61). No primeiro projecto fora do Japão, coube a Ando construir no seio de um pomar, ainda por cima, de cerejeiras – árvore com elevado valor simbólico na cultura do seu país.²⁴²

²⁴² No Japão, a cerejeira é o símbolo da beleza, da pureza, da renovação e da juventude. A sua floração coincide com o equinócio da Primavera, altura de celebrações pagãs e religiosas, de favorecimento e protecção de colheitas, como a do arroz, constituindo um espectáculo natural muito apreciado naquelas paragens. Frágil e efémera, a flor de cerejeira significa também «uma morte ideal, desligada dos bens deste mundo, e a precariedade da existência». (Chevalier e Gheerbrandt, 1982, p. 184).

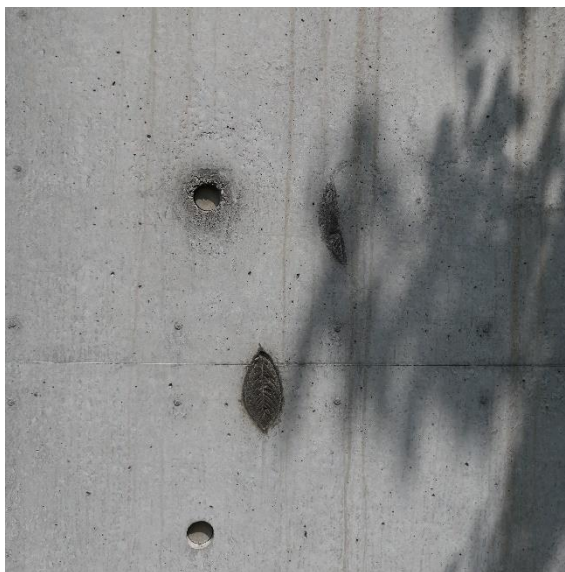


Ilustração 61 - Folhas impressas no muro de betão.

Daí que a implantação tenha exigido especiais cuidados, não só para preservar o que restava daquela paisagem natural como para evitar ao máximo o abate de exemplares de uma espécie quase sagrada; razões para a segmentação e rotação dos volumes que compõem aquela unidade. Ainda assim, não conseguiu poupar três deles nem um ramo, já com alguma idade, de um quarto indivíduo.

As folhas deixadas na cofragem do betão, e nele gravadas, evocam metaforicamente as árvores que ali existiram e simbolizam o profundo respeito de Ando pela natureza, num gesto simples, delicado e rigoroso. Como eram os gestos nos filmes de Ozu.²⁴³

²⁴³ Yasujiro Ozu (1903-1963), cineasta japonês nascido em Tóquio, realizou cinquenta e quatro filmes, dos quais se destacam os da sua última fase, com início em “Primavera Tardia” (1949), todos em torno do mesmo tema: o declínio da família japonesa. Neles, explora universos emocionais complexos a partir da observação do quotidiano e através de uma linguagem própria (também ela simples, delicada e rigorosa), que valoriza mais o silêncio do que o diálogo, o gesto do que a acção, o que esconde do que o que mostra, procurando controlar todos os detalhes.

No documentário sobre Ozu, *Tokio-Ga* (1985), de Wim Wenders, o actor Chishû Ryû, que participou em quase todos os seus filmes, comenta:

«No estúdio, por exemplo, ele não cuidava apenas dos aspectos gerais dos cenários, mas também de cada detalhe e pormenor. Colocava cada almofada e cada objecto no seu próprio lugar. Até arrumava as roupas dos actores antes de cada filmagem. Nada ficava ao acaso. E não havia nada de errado com o facto de alguém ser tão seguro do que quer.»

Ryû diz ter aprendido com Ozu a esquecer-se de si mesmo, a tornar-se uma página em branco.

(Com o agradecimento devido a Cristina Fernandes, que registou as palavras de Ryû em < <http://last-tapes.blogspot.com/> >, blog sobre cinema e literatura, e não só, há muito inacessível ao público).



Ilustração 62 - Plan Voisin, Paris, Le Cobusier, 1925.

Mesmo que os prédios novos e altos esmaguem e por fim expulsem as casas antigas, temos de pensar que a terra nunca está parada e que as pessoas têm que estar sempre em movimento e que este movimento, como acontece agora, pode assumir uma forma não muito atraente. Uma paisagem é sempre bonita, porque testemunha a vitalidade tanto da natureza como da arquitectura. Construir por florestas e prados adentro parece, à primeira vista, um acto bárbaro, mas no fim todos os olhos acabam por se reconciliar com a união entre o mundo e as casas, descobrem toda a espécie de encantos nas fachadas e esquecem o juízo crítico-irritadiço que nunca é capaz de propor nada de melhor. Não é preciso comparar as casas antigas com as novas, como um especialista em arquitectura, podemos ter gosto em cada uma à sua maneira, tanto na mais humilde como na mais orgulhosa. Quando vejo uma casa não tenho de pensar em demoli-la só porque não me parece bonita o suficiente, porque ela ali está, muito firmemente, aloja pessoas sensíveis e, por essa razão, é uma construção respeitável que contou com o trabalho de inúmeras mãos empenhadas. Quem procura a beleza sentirá sem dúvida multiplamente que a busca da beleza não é tudo o que há no mundo, que há outras coisas ainda para além da sorte de parar diante de uma encantadora relíquia. A luta dos pobres por um pouco de paz, refiro-me à chamada questão proletária, é também, por assim dizer, uma coisa interessante e mais passível de animar um espírito intrépido do que a questão de saber se uma casa se enquadra ou não na paisagem. Quantas cabeças ociosas e grandiloquentes não há agora no mundo! Sem dúvida, todas as cabeças pensantes são importantes e todas as questões são preciosas, mas para qualquer cabeça seria mais decente e honrado resolver primeiro as questões de vida e só depois tentar solucionar as refinadas questões da arte. É certo que as questões artísticas por vezes são também questões de vida, mas as questões de vida são questões artísticas num sentido de longe mais elevado e nobre. (Walser, 2009, pp. 187-188).

6. CONCLUSÃO

No início, a ideia de tentar perceber o modo como a memória se inscreve no projecto de arquitectura e de encontrar exemplos concretos, construídos, idealmente tipificáveis: há memórias que se justapõem a outras já existentes, formando uma composição que afirma e acentua as diferenças, como em parte sucede com a Tate Modern, em Londres; outras há que, depois de recuperadas, se procura combiná-las com novas soluções técnicas e tecnológicas, que assinalam também os vários tempos presentes, mas diluindo-os, propondo uma espécie de estetização daquelas memórias, como se passa com o Neues Museum, em Berlim; o Pavilhão de Conferências do Vitra Campus, em Weil am Rhein, representaria uma metaforização da memória, uma construção do passado que não conta senão com a ausência de mundos apenas insinuados por traços ou vestígios quase imateriais, evocações silenciosas de um antes só apreensíveis por uma sensibilidade apurada e atenta.

No momento presente, a impressão da dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de tipificar exemplos, de categorizar ou classificar a arquitectura, o que aliás se pressentia já no texto de Aldo Rossi, mal-grado o esforço que despendeu em *A Arquitectura da Cidade*. Nem a arquitectura é um produto industrial, passível de fabricação segundo receituários padronizados, nem a memória é um corpo explícito de sinais universalmente reconhecíveis. Constituem ambas um emaranhado de relações e de significados, de conceitos e de sensações, muitos deles escondidos uns pelos outros, que obedece a contextos específicos e que é necessário desconstruir e desvendar para o poder compreender, para poder fazer parte dele.

Ainda, a convicção de que os três casos estudados não demonstram muito mais do que a singularidade ou a irrepetibilidade que os caracteriza e as constelações mnésicas que encerram e que se cruzam com as de quem as vive. E que quanto mais ricas e extensas forem essas constelações, mais possibilidades se abrem à imaginação, ao conhecimento, e a que a arquitectura aconteça.

Todavia, não terá sido um exercício totalmente estéril. Terá servido para tentar perceber a ligação entre memória, arquitectura e projecto, sendo que o projecto será apenas uma possibilidade de arquitectura e que a arquitectura só se poderá realizar com a passagem do tempo, com a construção de um passado, mas que dificilmente se realizará com um projecto destituído de memórias.

Entre o que se disse, uma ou outra ideia que persiste sem se impor, como um navio no horizonte distante: a do acaso, tantas vezes responsável, para o bem ou para o mal, pelo destino das almas e das coisas, e a da tradição, no seu sentido mais lato, de uma raiz que se perde nos confins dos tempos, algo que não se cria, que quando muito se recria. Ou: a aceitação dos limites da condição humana, da impossibilidade de controlar todos os pormenores e da irrazoabilidade de gerar o novo, de inventar.²⁴⁴

O projecto de arquitectura tem por norma vários autores e são inúmeros os factores que o condicionam e muitos os que frequentemente o comprometem. Por isso, a exigência que pende sobre o responsável principal de um projecto obriga-o a uma consciência dessa mesma condição. Além de uma preparação sólida, de um conhecimento alargado de muitas matérias com que tem de lidar e de muitas disciplinas que tem de coordenar, deve possuir a tal capacidade de se *anular*, como o escritor que assiste à evolução das suas personagens, sem renunciar à arte e ao talento de seleccionar e articular as várias partes para obter um todo, deixando à sorte e ao tempo a tarefa que lhes cabe. E saber receber, dos que o antecederam, os ensinamentos e os segredos de um ofício que se esfuma nos primórdios da civilização, aos quais lhe compete dar continuidade, ciente de que sem eles terá dificuldade em levar a cabo o que se propôs. A ideia de se poder prescindir dessa tradição ou de se poder criar uma nova lembra o que La Cecla diz dos modernos *chefs* de cozinha, em *Babel Food*, do ridículo que é pensar que *inventam novos pratos e que criam uma tradição*: para ele, a tradição culinária não tem origem definida nem autor específico. À semelhança da arquitectura, ela faz parte do quotidiano de toda a gente e é como se houvesse qualquer coisa de errado quando se repara nela, quando a sua presença absorve demasiada atenção, impondo-se nas conversas ou magnetizando os olhares e as objectivas fotográficas.

Conta-se que Vítor Figueiredo terá dito a alguém que o contratou para a elaboração de um projecto *que ficasse descansado, que ele lhe desenharia um que nem pareceria feito por um arquitecto*. Muitas vezes, a arquitectura passa por não se dar por ela, por fazer parte das pessoas e elas dela, e por dispensar assinatura e ostentação. Passa pelo conforto, pela adequação do corpo e dos seus movimentos ao espaço que este habita, em que repousa ou se desloca. Pela beleza imperceptível de uma escada, de uma lareira, de uma janela ou de um mero pavimento de que só se dá conta muito mais tarde; a forma, a dimensão, a proporção, o material, a cor, a textura, a articulação dos elementos que os constituem e deles com aqueles com que se relacionam serão tão mais justos quanto mais subtis, e tão mais sugestiva a surpresa que provocam, mesmo

²⁴⁴ Ver citação de Mary Carruthers na página 53.

que aqueles representassem somente a face visível do olhar do seu autor, que a ponta do lápis fosse apenas a extensão de um cálculo que excluísse o pensamento.

A indefinição da origem dessa beleza está longe de excluir a memória. Pelo contrário, é-lhe de tal modo intrínseca e familiar que se dissolve na mente de quem a observa, como a imagem que se tem de quando ou como se conheceram os próprios pais. A tal *água pura da fonte* de que Vítor Figueiredo procura aproximar-se.²⁴⁵

A improbabilidade de uma arquitectura sem memória, para que apontam os indícios deixados ao longo destas páginas, traz, de improviso, uma última questão, talvez entretanto afluída, que é a da improbabilidade de uma memória sem arquitectura. Se a memória precisa de um lugar para existir, como diz Laurie Anderson no poema que abriu o primeiro capítulo deste trabalho, caberá naturalmente à arquitectura construí-lo. Acabar como se começou, cumprindo as palavras de T. S. Eliot.

²⁴⁵ Ver citação de Vítor Figueiredo nas páginas 45-46.

REFERÊNCIAS

ALLEAU, René (1982) - A Ciência dos Símbolos. Tradução: Isabel Braga. Lisboa : Edições 70. ISBN 9724410641.

ANDO, Tadao (2001a) - A Parede como Limite de um Território. In DAL CO, Francesco - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. p. 445. ISBN 9725762177.

ANDO, Tadao (2001b) - Da Periferia da Arquitectura. In DAL CO, Francesco - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. pp. 462-465. ISBN 9725762177.

ANDO, Tadao (2001c) - Interior, Exterior. In DAL CO, Francesco - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. pp. 449. ISBN 9725762177.

ANDO, Tadao (2001d) - Para Além do Mundo Fechado da Arquitectura Moderna. In DAL CO, Francesco - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. p. 446-448. ISBN 9725762177.

ANDO, Tadao (2001e) - Shintai e Espaço. In DAL CO, Francesco - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. p. 453. ISBN 9725762177.

ARISTÓTELES (1930) - On Memory and Reminiscence. In The Works of Aristotle. Tradução: J. I. Beare. Oxford : Clarendon Press. pp. 338-359. Vol. III.

ARISTÓTELES (1993) - De Anima. Tradução: D.W. Hamlyn. Oxford : Clarendon Press. ISBN 0198240848.

AUGÉ, Marc (2004) - Rovine e Macerie. Tradução: Aldo Serafini. Turim : Bollati Boringhieri. ISBN 9788833915166.

BACON, Francis (1889) - Novum Organum. [Em linha]. Oxford : The Clarendon press. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://archive.org/details/baconsnovumorgan00bacoiala/page/n4> >.

BADDLEY, Alan [et al.] (2009) - Memory. East Sussex : Psychology Press. ISBN 9781848720015.

BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães [et al.] (1993) - Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Architecturas: 1720-1778. Lisboa : Secretaria de Estado da Cultura.

BARTHES, Roland (2017) - A Câmara Clara. Tradução: Manuela Torres. Lisboa : Edições 70. ISBN 9789724413495.

BENJAMIN, Walter (1979) - One Way Street and Other Writings. Tradução: Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Londres : NLB. ISBN 860910148.

BENJAMIN, Walter (1992) - Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900. Tradução: Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 978708169X.

BENJAMIN, Walter (2010) - O Anjo da História. Tradução: João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9789723713619.

BERGSON, Henri (1999) - Matéria e Memória. Tradução: Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes. ISBN 85336102011.

BESSA-LUÍS, Agustina (vários) - O Princípio da Incerteza (trilogia). Lisboa : Guimarães.

BESSA-LUÍS, Agustina (2006) - A Ronda da Noite. Lisboa : Guimarães. ISBN 9726655137.

BLAUFUKS, Daniel (2014) - Toda a Memória do Mundo. Lisboa : INCM. ISBN 9789722723497.

BORGES, Jorge Luis (1998) - Obras Completas, 1923 – 1949. Lisboa : Editorial Teorema. ISBN 9726953472. Vol. I.

BORGES-DUARTE, Irene (2014) - Arte e Técnica em Heidegger. Lisboa : Documenta. ISBN 9789898566676.

BOWER, Gordon H. (2000) - A Brief History on Memory Research. In TULVING, Endel e CRAIK, Fergus I. M. (organização), The Oxford Handbook of Memory. Nova Iorque : Oxford University Press. pp. 3-32. ISBN 0195122658.

BROADBENT, Geoffrey [et al.] (1991) - Deconstruction, A Student Guide. Londres : Academy Editions. ISBN 1854900358.

BUTTLAR, Adrian von (2010) - Neues Museum Berlino: Guida all'Architettura. Tradução: Benedetta Heinemann Campana. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, Deutscher Kunstverlag. ISBN 9783422069817.

BUZATTI, Dino (1989) - Il Deserto dei Tartari. Milão : Oscar Mondadori. ISBN 9788804492955.

CALINESCU, Matei (1999) - As Cinco Faces da Modernidade. Tradução Jorge Teles de Menezes. Lisboa : Vega. ISBN 9726996473.

CALVINO, Italo (2006a) - As Cidades Invisíveis. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema. ISBN 972695374X.

CALVINO, Italo (2006b) - Seis Propostas para o Próximo Milénio. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema. ISBN 9726953545.

CAMILLO, Giulio (2007) - L'Idea del Theatro dello Eccellente Messer Giulio Camillo [Em linha]. Roma : Liber Liber. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-c/giulio-camillo/lidea-del-teatro/> >.

CANDAU, Joël (2013) - Antropologia da Memória. Tradução: Miriam Lopes. Lisboa : Instituto Piaget. ISBN 9789896590420.

CARRUTHERS, Mary (1990) - The Book of Memory. Cambridge : University Press. ISBN 9780521888202.

CARRUTHERS, Mary (1998) - The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200. Cambridge : University Press. ISBN 0521582326.

CASARES, Adolfo Bioy (2003) - A Invenção de Morel. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Antígona. ISBN 9726080231.

CATROGA, Fernando (2009) - Os Passos do Homem como Restolho do Tempo. Coimbra : Edições Almedina. ISBN 9789724038575.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain (1982) - Dicionário dos Símbolos. Tradução: Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa : Teorema. ISBN 9726952158.

CIORAN, E. M. (1996) - On the Heights of Dispair. Tradução: Ilinca Zarifopol-Johnston. Chicago : University of Chicago Press. ISBN 9780226106717.

CLARK, Edwin, DEWHURST, Kenneth, AMINOFF, Michael J. (1995) - An Illustrated History of the Brain Function: Imaging the Brain from Antiquity to the Present. São Francisco : Norman Publishing. ISBN 093040565X.

COLOMINA, Beatriz (2016) - The Museum after Art. In Tate Modern Building, a Museum for the 21st Century. Londres : Tate Publishing. pp. 65-91. ISBN 9781849764018.

CONNERTON, Paul (1999) - Como as Sociedades Recordam. Tradução: Maria Manuela Rocha. Oeiras : Celta Editora. ISBN 9727740200.

COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e (s.d.) - Dicionário da Língua Portuguesa. 5ª Edição. Porto : Porto Editora.

DAL CO, Francesco (2001) - Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. ISBN 9725762177.

DAMÁSIO, António (1995) - O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano. Tradução: Dora Vicente e Maria Georgina Segurado. Mem Martins : Europa-América. ISBN 9721039446.

DAVIDTS, Wouter (2016) - A Ziggurat of Brick and Concrete. In Tate Modern Building, a Museum for the 21st Century. Londres : Tate Publishing. pp. 47-63. ISBN 9781849764018.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2007) - Mil Planaltos. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9789723712728.

DE QUINCEY, Thomas (2016) - The Palimpsest of Brain. In Suspiria De Profundis [Em linha]. Adelaide : The University of Adelaide Library [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/d/de_quincey/thomas/suspiria-de-profundis/index.html >.

DERCON, Chris, SEROTA, Nicholas (2016) - Tate Modern Building. A Museum for the 21st Century. Londres : Tate Publishing. ISBN 9781849764018.

DIDI-HUBERMAN, George (2017) - Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Tradução: Luís Lima. Lisboa : Orfeu Negro. ISBN 9789898327819.

DRAAISMA, Douwe (2000) - Metaphors of Memory – A History of Ideas About the Mind. Tradução: Paul Vincent. Cambridge : University Press. ISBN 0521650240.

ECO, Umberto (1981a) - Il Nome della Rosa. Milão : Bompiani.

ECO, Umberto (1981b) - O Signo. Tradução: Maria de Fátima Marinho. Lisboa : Presença.

ECO, Umberto (1996) - A Procura da Língua Perfeita. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Presença. ISBN 972231996.

ECO, Umberto (2017) - Sulle Spalle dei Giganti. Milão : La nave di Teseo. ISBN 9788893442718.

EISENMAN, Peter (2001) - Indecências nos Desenho de Tadao Ando. In Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. pp. 496-497. ISBN 9725762177.

ELIADE, Mircea (2008) - Uma Segunda Juventude. Tradução: Miguel Mascarenhas. Lisboa : Bico de Pena. ISBN 9789896210670.

ELIOT, T.S. (2004) - Quatro Quartetos. Tradução: Gualter Cunha. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 9727087671.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Inc. (2018) - Encyclopaedia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopaedia Britannica, Inc. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <https://www.britannica.com/> >.

ENCICLOPEDIA TRECCANI (2018) - Enciclopedia Treccani [Em linha]. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <http://www.treccani.it/enciclopedia/> >.

ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE (2018) - Encyclopédie Larousse [Em linha]. Paris : Société Éditions Larousse. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <https://www.larousse.fr/encyclopedia/> >.

FIGUEIREDO, Víctor (2012) - Fragmentos de um Discurso. Lisboa : Circo de Ideias. ISBN 9789899599574.

FONTINHA, Rodrigues Fernando (s.d.) - Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto : Editorial Domingos Barreira.

GOETHE, Joahann Wolfgang (2012) - O Jogo das Nuvens. Tradução: João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9789723707854.

GOMES, Paulo Varela (1993) - A veduta enquanto instrumento crítico. In Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Architecturas: 1720-1778. Lisboa : Secretaria de Estado da Cultura. pp 115-127.

GUERREIRO, António (2014) - O Trabalho da Memória. In Toda a Memória do Mundo – parte um. Lisboa : INCM. pp. 61-70. ISBN 9789722723497.

GUERREIRO, António (2018) - O Demónio das Imagens – Sobre Aby Warburg. Desconhecido : Língua Morta. ISBN 2200021784738.

HALBWACHS, Maurice (1950) - La Mémoire Collective. [Em linha]. Quebec : Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: http://classiques.ugac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html >.

HEIDEGGER, Martin (1967) - Being and Time. Tradução: John Macquarrie e Edward Robinson. Oxford : Blackwell Publishers. ISBN 0631197702.

HEIDEGGER, Martin (1971) - Building, Dwelling, Thinking. In Poetry, Language, Thought. Tradução: Albert Hofstadter. Nova Iorque : Harper and Row. pp.141-160.

HEIDEGGER, Martin (1989) - A Origem da Obra de Arte. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa : Edições 70. ISBN 9724405249.

HEIDEGGER, Martin (1995) - Sobre a Essência da Verdade. Tradução: Carlos Morujão. Porto : Porto Editora. ISBN 9720410752.

HEIDEGGER, Martin (2008) - O Conceito de Tempo. Tradução: Irene Borges-Duarte. Lisboa : Fim de Século. ISBN 9789727542628.

HELDER, Herberto (2004) - Ou o Poema Contínuo. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9723709546.

HOCKNEY, David (2006) - Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. Londres : Thames & Hudson. ISBN 9780500286388.

INFOPÉDIA (2018) - Infopédia Dicionários Porto Editora [Em linha]. Porto : Porto Editora. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa0> >.

INTERNET ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY (2018) - Internet Encyclopedia of Philosophy [Em linha]. [s.l.] : Internet Encyclopedia of Philosophy. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <https://www.iep.utm.edu/> >.

KANDEL, Eric R. (2006) - In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind. Nova Iorque : Norton. ISBN 0393058638.

KUBLER, George (1991) - A Forma do Tempo. Tradução: José Vieira de Lima. Lisboa : Vega. ISBN 9789726992363.

LA CECLA, Franco (2008) - Contro l'Architettura. Turim : Bollati Boringhieri. ISBN 9788833918792.

LA CECLA, Franco (2011) - Mente Locale. Per un'antropologia dell'abitare. Milano : Elèuthera. ISBN 9788896904008.

LA CECLA, Franco (2015) - Contro l'Urbanistica. Turim : Bollati Boringhieri. ISBN 9788806220860.

LA CECLA, Franco (2016) - Babel Food. Bolonha : Il Mulino. ISBN 9788815260406.

LÁINEZ, Manuel Mujica (2010) - Bomarzo. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa : Sextante. ISBN 9789898093493.

LAMPEDUSA; Giuseppe Tomasi di (s.d.) - O Leopardo. Tradução: Rui Cabeçadas. Lisboa : Livraria Bertrand.

LE GOFF, Jacques (2000a) - História e Memória. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa : Edições 70. ISBN 9724410277. Volume I.

LE GOFF, Jacques (2000b) - História e Memória. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa : Edições 70. ISBN 9724410285. Volume II.

LEACH, Neil (1997) - Rethinking Architecture. Londres : Routledge. ISBN 0415128269.

LETHABY, William (1994) - Architecture, Mysticism and Myth. Wiltshire : Solos Press. ISBN 1873616058.

LOPES, Diogo Seixas (2016) - Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi. Tradução: Jorge Colaço. Lisboa : Orfeu Negro. ISBN 9789898327833.

MANN, Thomas (s.d.) - A Montanha Mágica. Tradução: Herbert Caro. Lisboa : Livros do Brasil.

MARUYAMA, Hiroshi (2001) - Entrevista a Tadao Ando. In Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. p. 476-482. ISBN 9725762177.

MOLDER, Maria Filomena (2010) - Símbolo, Analogia e Afinidade. Lisboa : Vendaval. ISBN 9789728984113.

MOLDER, Maria Filomena (2017) - Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 9789896417291.

MONTAIGNE, Michel de (1595) - Les Essais – Livre I. [Em linha]. Garches : Feedbooks. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.feedbooks.com/book/5172/les-essais-livre-i> >.

MUSIL, Robert (2008) - O Homem Sem Qualidades. Tradução: João Barrento. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9789722030076.

NEISSER, Ulrich (2014) - Cognitive Psychology. Nova Iorque : Psychology Press. ISBN 9781848726949.

ORDINE, Nuccio (2013) - L'Utilità dell'Inutile. Milão : Bompiani. ISBN 9788845274480.

PEREC, Georges (1974) - Espèces d'Espaces. Paris : Editions Galilée.

PEREC, Georges (1989) - A Vida Modo de Usar. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa : Presença. ISBN 9789722310697.

PEREC, Georges (1993) - W ou le Sovenir d'Enfance. Paris : Gallimard. ISBN 9782070733163.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1486) - Discurso sulla Dignità dell'Uomo. [Em linha]. [s.l.] : [s.n.]. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: https://www.academia.edu/34667130/Pico_della_Mirandola_Oratio_de_hominis_dignitate.pdf >.

PRIBERAM INFORMÁTICA (2018) - Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [Em linha]. Lisboa : Priberam Informática. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < <https://www.priberam.pt/dlpo/> >.

PROUST, Marcel (1925) - La Prisonnière. [e-book]. Garches : Feedbooks. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.feedbooks.com/book/4911/la-prisonni%C3%A8re> >.

PROUST, Marcel (2003) - Em Busca do Tempo Perdido. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN vários.

REISER + UMEMOTO (2006) - Atlas of Novel Tectonics. Nova Iorque : Princeton Architectural Press. ISBN 9781568985541.

ROSSI, Aldo (2009) - Autobiografia Scientifica. Milão : Il Saggiatore ISBN 9788842815990.

ROSSI, Aldo (2012) - A Arquitectura da Cidade. Tradução: José Charters Monteiro. Lisboa : Edições Cosmos. ISBN 9727621260.

ROSSI, Paolo (1960) - Clavis Universalis: Arti Mnemoniche e Logica Combinatoria da Lullo a Leibniz. Milão-Nápoles : Riccardo Ricciardi Editore.

ROSSI, Paolo (2013) - Il Passato, la Memoria, l'Oblio. Bolonha : Il Mulino. ISBN 9788815241863.

SACKS, Oliver (2004) - O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu. Tradução: Maria Vasconcelos Moreira. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9789727081042.

SCHUBERT, Karsten (2009) - Contra-Amnesia: David Chipperfield's Neues Museum Berlin. In Neues Museum Berlin. David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap. Coordenação: David Chipperfield Architects. Colónia : König. pp.73-96. ISBN 9783865607041.

SCRUTON, Roger (2010) - Estética da Arquitectura. Tradução: Maria Amélia Belo. Lisboa : Edições 70. ISBN 9789724416076.

SEBALD, W. G. (2004) - Austerlitz. Tradução: Telma Costa. Lisboa : Teorema. ISBN 9726955904.

SEBALD, W. G. (2005) - Os Emigrantes. Tradução: Telma Costa. Lisboa : Teorema. ISBN 9726956390.

SEBALD, W. G. (2006) - História Natural da Destruição. Tradução: Telma Costa. Lisboa : Teorema. ISBN 9726956560.

SEMON, Richard (1921) - The Mneme. Tradução : Louis Simon. London: George Allen Unwin Ltd.

SILVA, Kalina Vanderlei., SILVA, Maciel Henrique (2006) - Dicionário de Conceitos Históricos. S. Paulo : Edições Contexto. ISBN 8572442987.

SQUIRE, Larry [et al.] (2008) - Fundamental Neuroscience. Academic Press. ISBN 9780123858702.

STEINER, George (1990) - Martin Heidegger. Tradução: João Paz, Miguel Serras Pereira. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9722007688.

SVEVO, Italo (2010) - La Coscienza di Zeno. Milão : Oscar Mondadori. ISBN 9788804492948.

TANIZAKI, Junichiro (1999) - Elogio da Sombra. Tradução: Margarida Gil Moreira. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9727085210.

TIRONI, Giordano (2001) - Expressão Mais Simples com Espessuras de Silêncio. In Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Dinalivro. p. 492-494. ISBN 9725762177.

TORRINHA, Francisco (1945) - Dicionário Latino Português. 3ª Edição. Porto : Marânus.

VASSALLI, Sebastiano (2015) - Un Infinito Numero. Turim : Einaudi. ISBN 9788806227227.

VASSALLI, Sebastiano (2016) - Cuore di Pietra. Milano : Rizzoli. ISBN 9788817087094.

VIANNA DE ANDRADE, Carlos Henrique (2012) - História Ilustrada da Medicina na Antiguidade. S. Paulo : Ed. Baraúna. ISBN 9788579234743.

VICO, Giambattista (1744) - Principj di Scienza Nuova d'Intorno alla Comune Natura delle Nazioni. [Em linha]. Roma : Liber Liber. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giambattista-vico/principj-di-scienza-nuova-dintorno-alla-comune-natura-delle-nazioni-in-questa-terza-impressione-dal-medesimo-autore-in-un-gran-numero-di-luoghi-corretta-schiarita-e-notabilmente-accreciuta/> >.

VILA-MATAS, Enrique (2001) - Bartleby & Companhia. Tradução: José Agostinho Baptista. Lisboa : Assirio & Alvim. ISBN 9723706296.

VILA-MATAS, Enrique (2005) - Doutor Pasavento. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa : Teorema. ISBN 9789726956952.

VITRUVIO (1556) - I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileggia. Veneza : Francesco Marcolini.

WAGONER, Brady (2017) - Frederic Bartlett. [Em linha]. In Routledge Handbook of the Philosophy of Memory. Edição de Kourken Michaelian e Sven Bernecker (2017). Londres : Routledge. pp. 537-545. ISBN 9781315687315. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: https://www.researchgate.net/publication/312027028_Frederic_Bartlett >.

WAINWRIGHT, Oliver (2016) - Lofts and Caves. In Tate Modern Building, a Museum for the 21st Century. Londres : Tate Publishing. pp. 27-45. ISBN 9781849764018.

WALSER, Robert (2009) - Os Irmãos Tanner. Tradução: Isabel Castro Silva. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9789896411251.

WILDE, Oscar (2012) - O Declínio da Mentira. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa : Vega, ISBN 9726992818.

YATES, Frances (1999) - The Art of Memory. In Frances Yates Selected Works. Londres : Routledge. ISBN 0415220467. Vol. III.

YOURCENAR, Marguerite (1984) - O Tempo, Esse Grande Escultor. Tradução: Helena Vaz da Silva. Lisboa : Difel.

YOURCENAR, Marguerite (1985) - A Obra ao Negro. Tradução: António Ramos Rosa, Luísa Neto Jorge, Manuel João Gomes. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9789722037600.

YOURCENAR, Marguerite (1989) - O Labirinto do Mundo (Arquivos do Norte). Tradução: Helena Vaz da Silva, Alberto Vaz da Silva. Lisboa : Difel. ISBN 9722900307.

YOURCENAR, Marguerite (2010) - Memórias de Adriano. Tradução: Maria Lamas. Lisboa : Ulisseia. ISBN 9789725686270.

ARTIGOS

ANDO, Tadao (1989) - Resistere il caos: un colloquio con Tadao Ando (entrevista de Giordano Tironi). In Casabella. 555 (1989) 29-30.

CAGE, John (1997) - Story 34. In Stories. [Em linha]. Organização: Eddie Kohler. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.lcdf.org/indeterminacy/index.cgi> >.

CHIPERFIELD, David (2010) - Conciliación de Contrarios: Conceptos (entrevista de Juan Antonio Cortés). In El Croquis. 150 (2010) 6-27.

COBURN, Alex, VARTANIAN, Oshin, CHATTERJEE, Anjan (2017) - Buildings, Beauty, and the Brain: A Neuroscience of Architectural Experience. In Journal of Cognitive Neuroscience - MIT. 9 (2017) 1-11.

ECO, Umberto (20 Mai. 2006) - Piccola lezione sull'arte di dimenticare. In La Repubblica. [Em linha]. (20 Mai. 2006). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/05/20/piccola-lezione-sull-arte-di-dimenticare.html?refresh_ce >.

GAWANDE, Atul (30 Jun. 2008) - The itch – Its mysterious power may be a clue to a new theory about brains and bodies. In The New Yorker (Annals of Medicine). [Em linha]. (30 Jun. 2008). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/30/the-itch> >.

GUERREIRO, António (08 Set. 2017) - A Tirania da Luz. In Jornal Público. [Em linha]. (08 Set. 2017). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.publico.pt/2017/09/08/culturaipsilon/opiniao/a-tirania-da-luz-1784421> >.

HERZOG, Jacques (2005) - Continuidades (entrevista de Alejandro Zaera). In El Croquis. 60+84 (2005) 12-25.

KIPNIS, Jeffrey (2005) - La Astucia de la Cosmética. In El Croquis. 60+84 (2005) 404-411.

MASSARENTI, Armando (03 Mai. 2015) - Così la memoria non è più un magazzino. In Il Sole – 24 Ore. [Em linha]. (03 Mai. 2015). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.iniziativaica.it/?p=25323#comments> >.

NASR, Susan L. (26 Jul. 2017) - How Brain Mapping Works. How Stuff Works? [Em linha]. (26 Jul. 2017). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://science.howstuffworks.com/life/inside-the-mind/human-brain/brain-mapping.htm> >.

PIVA, Cesare (Set. 2007) - Tadao Ando, L'Essenza delle Poche Cose: Note per Tre Architetture Museali. In Aión. Rivista Internazionale di Architettura. 15 (Set. 2007) 47-79. ISSN 17201721.

REIS, José (2005) - O Tempo em Heidegger. In Revista Filosófica de Coimbra. [Em linha]. 28 (2005) 369-414. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: [https://www.uc.pt/fluc/dfci/public /publicacoes/o_tempo_em_heidegger](https://www.uc.pt/fluc/dfci/public/publicacoes/o_tempo_em_heidegger) >.

ROSSI, Aldo (1975) - La Arquitectura Análoga. In 2c Construcción de la Ciudad. 2 (1975) 8-11.

MOORE, Rowan (06 Fev. 2011) - A Master of Permanence Comes Home. In The Guardian. [Em linha]. (06 Fev. 2011). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/06/david-chipperfield-turner-contemporary-hepworth-wakefield> >.

SCHACTER, Daniel L., EICH, James Erich, TULVING, Endel (1978) - Richard Semon's Theory of Memory. In Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour. 17 (1978) 721-743.

SUDIJC, Deyan (2015) - Matéria y Memória. In Arquitectura Viva. 174 (2015) 50-53.

SUDIJC, Deyan (2016) - El Velo de la Piramide. In Arquitectura Viva. 186 (2016) 36-45.

VIOLA, Bill (07 Nov. 2007) - Bill Viola Interview. In Designboom. [Em linha]. (07 Nov. 2007). [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://www.designboom.com/design/designboom-interview-bill-viola/> >.

WEDEPOHL, Claudia (2014) - Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory. In Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali. Pisa / Roma : Fabrizio Serra Editore. Anno XX - 2014/2 (2014) 385-402. ISSN 11253819.

ZAERA, Alejandro (2005a) - Continuidades. In El Croquis. 60+84 (2005) 12-25.

ZAERA, Alejandro (2005b) - Entre el Rostro y el Paisage. In El Croquis. 60+84 (2005) 392-403.

ZAZIE (2005) - Na Senda de Mnemosina. [Em linha]. [s.l.] : Cocanha. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://cocanha.blogspot.com/2005/10/na-senda-de-mnemosina.html> >.

PÁGINAS INTERNET - AUTORES CASOS DE ESTUDO

<https://www.pritzkerprize.com/>

<https://www.herzogdemeuron.com/index.html>

<https://davidchipperfield.com/>

<http://www.tadao-ando.com/>

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo (2004) - O Vendedor de Passados. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9722026674.

AGUALUSA, José Eduardo (2007) - As Mulheres do Meu Pai. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9789722033770.

ALAIN (1939) - Minerve ou de la sagesse. Paris : Paul Hartman.

ARGAN, Giulio Carlo [et al.] (1977) - El Passado en el Presente: El Revival en las Artes Plásticas, l'Arquitectura, el Cine e el Teatro. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN 8425206936.

AUGÉ, Marc (2001) - As Formas do Esquecimento. Tradução: Ernesto Sampaio. Almada : Íman Edições. ISBN 9728665059.

AUGÉ, Marc (2007) - Para Que Vivemos?. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : 90º Editora. ISBN 9789728964061.

AUGÉ, Marc (2012) - Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Letra Livre. ISBN 9789898268143.

BARTHES, Roland (1973) - O Grau Zero da Escrita: seguido de Elementos de Semiologia. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa : Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (1991a) - Estratégias Fatais. Tradução: Manuela Parreira. Lisboa : Editorial Estampa. ISBN 972330855X.

BAUDRILLARD, Jean (1991b) - Simulacros e Simulação. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 972708141X.

BAUMAN, Zygmunt (2006) - Medo e Confiança na Cidade. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9727088937.

BENJAMIN, Walter (2002) - The Arcades Project. Tradução: Howard Eiland e Kevin McLaglin. Cambridge, Massachusetts, London : Harvard University Press. ISBN 9780674008021.

BENJAMIN, Walter (2012) - Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Tradução: Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 9789896412708.

BERGER, John (2006) - Here is Where We Meet. London : Bloomsbury Publishing. ISBN 9780747573180.

BERGER, John (2008) - Ways of Seeing. London : Penguin Books. ISBN 9780141035796.

BERNARD, Thomas (2004) - A Extinção. Tradução: José A. Palma Caetano. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9723709252.

BERNARD, Thomas (2007) - Correcção. Tradução: José A. Palma Caetano. Lisboa : Fim de Século. ISBN 9789727542529.

BERNARD, Thomas (2014) - Autobiografia. Tradução: José A. Palma Caetano. Lisboa : Sistema Solar. ISBN 9789898566317.

BLAUFUKS, Daniel (2007) - Sob Céus Estranhos. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9789728955229.

BLAUFUKS, Daniel (2010) - Terezin. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9789728955632.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José (2006) - Queda sem Fim seguido de Descida ao Maelström, de Edgar Allan Poe. Tradução (Edgar Allan Poe): Manuel Barbosa. Lisboa : Nova Vega. ISBN 9726998565.

BRAUDEL, Fernand (1987) - O Mediterrâneo. Tradução: Manuela Torres. Lisboa : Teorema.

CALVINO, Italo (1980) - Il Barone Rampante. Turim : Einaudi.

CALVINO, Italo (1987) - Palomar. Tradução: João Reis. Lisboa : Teorema.

CALVINO, Italo (1995) - A Memória do Mundo. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema. ISBN 9726952417.

CARMELO, Luís (1999) - Anjos e Meteoros: ensaio sobre a instantaneidade. Lisboa : Notícias. ISBN 9724610365.

CHOAY, Françoise (2000) - A Alegoria do Património. Tradução: Teresa Castro. Lisboa : Edições 70. ISBN 9724410374.

CIORAN, E. M. (2009a) - Do Inconveniente de Ter Nascido. Tradução: Manuel de Freitas. Lisboa : Letra Livre. ISBN 9789898268037.

CIORAN, E. M. (2009b) - Silogismos da Amargura. Tradução: Manuel de Freitas. Lisboa : Letra Livre. ISBN 9789898268006.

CIORAN, E. M. (2014) - História e Utopia. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Letra Livre. ISBN 9789898268235.

CLÉMENT, Gilles (2003) - Manifeste du Tiers Paysage. [Em linha]. [s.l.] : [s.n.]. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: http://www.gillesclement.com/fichiers/tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf >.

COLONNA, Francesco (1499) - Hypnerotomachia Poliphili. [Em linha]. Roma : Liber Liber. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/3/3f5/00000-3f5f4558-35e4-4248-85c8-35b2d5ae55fa/2/~saved-on-db-3f5f4558-35e4-4248-85c8-35b2d5ae55fa.pdf> >.

DERRIDA, Jacques (2005) - A Farmácia de Platão. Tradução: Rogério Costa. São Paulo : Iluminuras. ISBN 8573212225.

ECO, Umberto (1989) - O Pêndulo de Foucault. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa : Difel. ISBN 9722900110.

ECO, Umberto (2002) - Baudolino. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa : Difel. ISBN 9722905872.

ECO, Umberto (2009) - A Vertigem das Listas. Tradução: Virgílio Tenreiro Viseu. Lisboa : Difel. ISBN 9789722909655.

ECO, Umberto (2013) - Storia delle Terre e dei Luoghi Leggendarî. Milão : Bompiani. ISBN 9788845273926.

ELIADE, Mircea (1989) - Aspectos do Mito. Tradução: Manuela Torres. Lisboa : Edições 70. ISBN 9788724404830.

FOCILLON, Henri (1918) - Giovanni-Battista Piranesi. [Em linha]. Paris : Henri Laurens. [Consult. 10 Jul. 2019]. Disponível em WWW: < URL: <https://archive.org/details/giovannibattist00foci/page/n10> >.

FREUD, Sigmund (2008) - O Mal-Estar na Civilização. Tradução: Isabel Castro Silva. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9789727089529.

GINZBURG, Carlo (1986) - Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e Storia. Turim : Einaudi. ISBN 9788806157388.

GOETHE, Joahann Wolfgang (2001) - Viagem a Itália. Tradução: João Barrento. Lisboa : Relógio d'Água.

HELDER, Herberto (2006) - Os Passos em Volta. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9789723701197.

HERRIGEL, Eugen (2007) - Zen e a Arte do Tiro com Arco. Tradução: Patrícia Lara. Lisboa : Assírio & Alvim. ISBN 9789723712506.

HIPÓLITO, Fernando (2011) - Sítio, Projecto e Arquitectura. Cascais : True Team. ISBN 9789898346063.

HOLFORD-STEVENSON, Leonfranc (2008) - Pequena História do Tempo. Tradução: Madalena Alfaia. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9789728955618.

HOLLIS, Edward (2009) - The Secret Lives of Buildings. Londres : Portobello Books. ISBN 9781846271281.

KOREN, Leonard (2008) - Wabi-Sabi: for Artists, Designers, Poets and Philosophers. Califórnia : Imperfect Publishing. ISBN 97809811484600.

KUSPIT, Donald (2000) - The Dialectic of Decadence. Between Advance and Decline in Art. Nova Iorque : Allworth Press. ISBN 1581150520.

LA CECLA, Franco (2000) - Perdersi: L'Uomo senza Ambiente. Bari : Laterza. ISBN 9788842061755.

LEACH, Neil (1999) - The Anaesthetics of Architecture. Cambridge, Massachusetts, Londres : MIT Press. ISBN 0262621266.

LAWLER, Robert (1982) - Sacred Geometry. Philosophy and Practice. Londres : Thames & Hudson.

LEFEBVRE, Henri (1991) - The Production of Space. Tradução: Donald Nicholson-Smith. Oxford : Blachwell Publishing. ISBN 9780631181774.

LYNDON, William, MOORE, Charles W. (1994) - Chambers for a Memory Palace. Massachusetts : MIT Press. ISBN 0262121824.

MAGRIS, Claudio (2005) - L'Infinito Viaggiare. Milão : Oscar Mondadori. ISBN 8804561912.

MARANI, Diego (2000) - Nuova Grammatica Finlandese. Milão : Bompiani. ISBN 8845244393.

MILTON, John (2006) - Paraíso Perdido. Tradução: Daniel Jonas. Lisboa : Cotovia. ISBN 9727951589.

MORAVIA, Alberto (2008) - Uma Ideia da Índia. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9789728955663.

MUNARI, Bruno (1981) - Das Coisas Nascem as Coisas. Tradução: José Manuel de Vasconcelos. Lisboa : Edições 70.

OKAKURA, Kakuzo (1997) - O Livro do Chá. Tradução: Fernanda Mira Barros. Lisboa : Cotovia. ISBN 9789727951994.

PACHECO, Luiz (2005) - Diário Remendado. Lisboa : Dom Quixote. ISBN 9722028618.

PAPINI, Giovanni (2007) - O Espelho que Foge. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa : Presença. ISBN 9789722337397.

PESSOA, Fernando (2007) - O Livro do Desassossego. Lisboa : Assírio e Alvim. ISBN 9789723704969.

PIGLIA, Ricardo (2007) - O Último Leitor. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa : Teorema. ISBN 9789726957300.

PORTAS, Miguel, AZEVEDO, Camilo (2009) - Périplo. Coimbra : Almedina. ISBN 9789724038797.

ROSSI, Aldo (2012) - Scritti Scelti Sull'Architettura e la Città 1956-1972. Macerata : Quodlibet. ISBN 9788874623211.

RUSKIN, John (1903) - The Seven Lamps of Architecture. Londres : George Allen.

SCHAMA, Simon (1995) - Landscape and Memory. Londres : HarperCollins. ISBN 9780679735120.

SEBALD, W. G. (2006) - Os Anéis de Saturno. Tradução: Telma Costa. Lisboa : Teorema. ISBN 9726956897.

SILVA, Gastão Brito e (2014) - Portugal em Ruínas. Lisboa : Fundação Francisco Manuel dos Santos. ISBN 9789898662477.

SPENGLER, Oswald (1927) - La Decadencia de Occidente: Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal. Tradução: Manuel García Morente. Madrid : Calpe.

STEINER, George (1993) - No Castelo do Barba Azul. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 9789896410629.

STEINER, George (2005) - As Lições dos Mestres. Tradução: Rui Pires Cabral. Lisboa : Gradiva. ISBN 9789896164126.

STEINER, George (2009) - Errata: Revisões de uma Vida. Tradução: Margarida Vale de Gato. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 9789896410629.

STERNE, Laurence (1998) - A Vida e Opiniões de Tristram Shandy. Tradução: Manuel Portela. Lisboa : Antígona. ISBN 9789726080893.

STIEGLER, Bernard (2018) - Da Miséria Simbólica: a era hiperindustrial. Tradução:Luís Lima. Lisboa : Orfeu Negro. ISBN 9789898868183.

TAVARES, Rui (2005) - O Pequeno Livro do Grande Terramoto. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9728955014.

TAVARES, Rui (2007) - O Arquitecto. Lisboa : Tinta-da-China. ISBN 9789728955304.

VENTURI, Robert (2004) - Complexidade e Contradição em Arquitectura. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo : Martins Fontes.

VILA-MATAS, Enrique (2011) - Perder Teorias. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa : Teodolito. ISBN 9789899747401.

VILA-MATAS, Enrique (2016) - Marienbad Eléctrico. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa : Teodolito. ISBN 9789898580450.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2015) - Tratado Lógico-Filosófico. Tradução: M. S. Lourenço. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 9789723103830.

YOURCENAR, Marguerite, GALEY Mathieu (2011) - De Olhos Abertos. Tradução: Renata Botelho. Lisboa : Relógio d'Água. ISBN 9789896412401.

CINEMA

1900 [Filme]. Realização de Bernardo Bertolucci. Itália : Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés, Artemis Film, 1976.

2046 [Filme]. Realização de Wong Kar Wai. Hong Kong : Jet Tone Films [*et al.*], 2004

24 CITY [Filme]. Realização de Jia Zhangke. Shinagawa : Bandai Visual Company [*et al.*], 2008.

A Academia das Musas [Filme]. Realização de José Luis Guerín. Girona : Los Films de Orfeo, 2015.

A Cidade dos Mortos [Filme]. Realização de Sérgio Tréfaut. Sevilha : Canal Sur Televisión [*et al.*], 2009.

A Grande Beleza [Filme]. Realização de Paolo Sorrentino. Roma : Indigo Film [*et al.*], 2013.

A Juventude [Filme]. Realização de Paolo Sorrentino. Roma : Indigo Film [*et al.*], 2015.

A Letter from Venice [Filme]. Realização de Susan Sontag. Roma : RAI Radiotelevisione Italiana, 1983.

A Poeira do Tempo [Filme]. Realização de Theo Angelopoulos. Atenas : Theo Angelopoulos Films, 2008.

A Room with a View [Filme]. Realização de James Ivory. Londres : Goldencrest Films International [*et al.*], 1985.

Aby Warburg: Metamorphosis and Memory [Filme]. Realização de Judy Wechsler. [s.l.] : [s.n.], 2016.

Alemanha Ano Zero [Filme]. Realização de Roberto Rossellini. Roma : Tevere Film [*et al.*], 1948.

Amarcord [Filme]. Realização de Federico Fellini. Roma : F. C. Produzioni [et al.], 1973.

Apocalypse Now [Filme]. Realização de Francis Ford Coppola. São Francisco : Zoetrope Studios, 1980.

As Asas do Desejo [Filme]. Realização de Wim Wenders. Berlim : Road Movies Filmproduktion [et al.], 1987.

As Praias de Agnès [Filme]. Realização de Agnès Varda. Paris : Ciné Tamaris [et al.], 2008.

Blue in the Face [Filme]. Realização de Wayne Wang e Paul Auster. Los Angeles : Miramax [et al.], 1995.

Bunker Palace Hôtel [Filme]. Realização de Enki Bilal. Paris : AFC [et al.], 1980.

Caro Diário [Filme]. Realização de Nanni Moretti. Roma : Sacher Film [et al.], 1993.

Cave of the Forgotten Dreams [Filme]. Realização de Werner Herzog. Pasadena : Creative Differences [et al.], 2010.

Chelsea on the Rocks [Filme]. Realização de Abel Ferrara. Nova Iorque : Deerjen Films, 2008.

China, Um Toque de Pecado [Filme]. Realização de Jia Zhangke. Pequim : Xstream Pictures [et al.], 2013.

Chungking Express [Filme]. Realização de Wong Kar Wai. Hong Kong : Jet Tone Production, 1994.

Cidade de Deus [Filme]. Realização de Fernando Meireles. Rio de Janeiro : O2 Filmes [et al.], 2002.

Combóio de Sombras [Filme]. Realização de José Luis Guerín. Barcelona : Films 59 [et al.], 1997.

Detropia [Filme]. Realização de Heidi Ewing e Rachel Grady. Nova Iorque : Lokifilms, 2012.

En Construcción [Filme]. Realização de José Luis Guerín. Barcelona : Ovídeo TV S.A., 2001.

En la Ciudad de Sylvia [Filme]. Realização de José Luis Guerín. Barcelona : Eddie Saeta S.A., 2007.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind [Filme]. Realização de Michel Gondry. Nova Iorque : Focus Features [*et al.*], 2004.

Fahrenheit 451 [Filme]. Realização de François Truffaut. [s.l.] : Anglo Enterprises, Vineyard Film Ltd., 1966.

Faraway, So Close! [Filme]. Realização de Wim Wenders. Berlim : Road Movies Filmproduktion [*et al.*], 1993.

Feios, Porcos e Maus [Filme]. Realização de Ettore Scola. Roma : Compagnia Cinematografica Champion, Surf Film, 1976.

Finding Vivian Maier [Filme]. Realização de John Maloof e Charlie Siskel. [s.l.] : Ravine Pictures, 2013.

Good Bye Lenin! [Filme]. Realização de Wolfgang Becker. Berlim : X-Filme Creative Pool, 2003.

Habana: Arte Nuevo de Hacer Ruinas [Filme]. Realização de Florian Borchmayer. Berlim : Glueck Auf Film [*et al.*], 2006.

Heart of a Dog [Filme]. Realização de Laurie Anderson. Nova Iorque : Canal Street Communications [*et al.*], 2015.

Hiroshima Mon Amour [Filme]. Realização de Alain Resnais. Paris : Argos Films [*et al.*], 1959.

Histoire(s) du Cinéma [Filme]. Realização de Jean-Luc Godard. Paris : Canal +, 1989-1999.

Histórias de Xangai [Filme]. Realização de Jia Zhangke. [s.l.] : Bojie Media [*et al.*], 2010.

In the Mood for Love [Filme]. Realização de Wong Kar Wai. Hong Kong : Block 2 Pictures [*et al.*], 2000.

Irreversible [Filme]. Realização de Gaspar Noé. Paris : 120 Films [*et al.*], 2002.

Koyaanisqatsi [Filme]. Realização de Godfrey Reggio. São Francisco : American Zoetrope [*et al.*], 1982.

L'Année Dernière à Marienbad [Filme]. Realização de Alain Resnais. Paris : Cocinor [et al.], 1961.

La Caduta degli Dei [Filme]. Realização de Luchino Visconti. Roma : Italnoleggio [et al.], 1969.

La Sapienza [Filme]. Realização de Eugène Green. Paris : MACT Productions [et al.], 2014.

La Stella che non c'È [Filme]. Realização de Gianni Amelio. Roma : Cattleya [et al.], 2006.

Le Havre [Filme]. Realização de Aki Kaurismäki. Helsinquia : Sputnik [et al.], 2011.

Loro [Filme]. Realização de Paolo Sorrentino. Roma : Indigo Film [et al.], 2018.

Ludwig [Filme]. Realização de Luchino Visconti. [s.l.] : Mega Film [et al.], 1973.

Marcello Mastroiani: Mi Ricordo, Sì, Io mi Ricordo [Filme]. Realização de Anna Maria Tatò. Roma : Cinecittà [et al.], 1997.

Memento [Filme]. Realização de Christopher Nolan. Los Angeles : Newmarket Capital Group [et al.], 2000.

Mercado de Futuros [Filme]. Realização de Mercedes Álvarez. A Coruña : Ignacio Benedetti Cinema [et al.], 2011.

Morango e Chocolate [Filme]. Realização de Tomás Gutierrez Alea e Juan Carlos Tabio. Havana : Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) [et al.], 1993.

Morte em Veneza [Filme]. Realização de Luchino Visconti. [s.l.] : Alfa Cinematografica, 1971.

Mulholland Drive [Filme]. Realização de David Lynch. Paris : Les Films Alain Sarde [et al.], 2001.

Nuit et Brouillard [Filme]. Realização de Alain Resnais. Paris : Argos Films, 1956.

O Baile [Filme]. Realização de Ettore Scola. Paris : Cinéproduction, 1983.

O Céu Gira [Filme]. Realização de Mercedes Álvarez. Madrid : Alokatu S. L. [et al.], 2004.

O Grande Silêncio [Filme]. Realização de Philip Gröning. Paris : Arte France [et al.], 2005.

O Homem da Câmara de Filmar [Filme]. Realização de Dziga Vertov. [s.l.] : Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia, 1929.

O Homem sem Passado [Filme]. Realização de Aki Kaurismäki. Helsinquia : Sputnik [et al.], 2002.

O Leitor [Filme]. Realização de Stephen Daldry. Nova Iorque : The Weinstein Company [et al.], 2008.

O Leopardo [Filme]. Realização de Luchino Visconti. Roma : Titanus [et al.], 1963.

O Mundo [Filme]. Realização de Jia Zhangke. Tóquio : Office Kitano [et al.], 2004.

O Nome da Rosa [Filme]. Realização de Jean-Jacques Annaud. Roma : 11 Marzo Film [et al.], 1986.

O Olhar de Ulisses [Filme]. Realização de Theo Angelopoulos. Atenas : Greek Film Centre [et al.], 1995.

O Sonho da Luz [Filme]. Realização de Victor Erice. [s.l.] : Euskal Media [et al.], 1992.

Of Time and the City [Filme]. Realização de Terence Davies. Liverpool : Hurricane Films [et al.], 2008.

Onde Jaz o Teu Sorriso? [Filme]. Realização de Pedro Costa. [s.l.] : AMIP [et al.], 2001.

Over Your Cities Grass Will Grow [Filme]. Realização de Sophie Fiennes. Paris : Sciapode [et al.], 2010.

Palermo Shooting [Filme]. Realização de Wim Wenders. Berlim : Neue Road Movies, 2008.

People on Sunday [Filme]. Realização de Kurt e Robert Siodmak. Berlim : Film Studio 1929 [et al.], 1930.

Pillow Book [Filme]. Realização de Peter Greenaway. [s.l.] : Kasander & Wigman Productions [et al.], 1996.

Power Into Art: The Battle for the New Tate Gallery [Filme]. Realização de Belinda Aird e Karl Sabbagh. Londres : Channel 4, 2000.

Ruínas [Filme]. Realização de Manuel Mozos. Lisboa : O Som e a Fúria, 2009.

Seasons in Quincy: Four Portraits of John Berger [Filme]. Realização de Tilda Swinton, Colin MacCabe, Bartek Dziadosz, Christopher Roth. Londres : The Derek Jarman Lab, 2016.

Sicilia! [Filme]. Realização de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Roma : Straub-Huillet [et al.], 1999.

Sol Enganador [Filme]. Realização de Nikita Mikhalkov. Moscovo : Studio Trite [et al.], 1994.

Spider [Filme]. Realização de David Cronenberg. [s.l.] : Odeon Films [et al.], 2002.

Stalker [Filme]. Realização de Andrei Tarkovsky. Moscovo : Mosfilm [et al.], 1979.

Still Life [Filme]. Realização de Jia Zhangke. Pequim : Xstream Pictures [et al.], 2006.

Texasville [Filme]. Realização de Peter Bogdanovich. Ontario : Cine-Source [et al.], 1990.

The Belly of an Architect [Filme]. Realização de Peter Greenaway. Londres : Callender Company [et al.], 1987.

The Last Picture Show [Filme]. Realização de Peter Bogdanovich. Culver City : Columbia Pictures [et al.], 1971.

The Matrix [Filme]. Realização de Andy e Larry Wachowski. Los Angeles : Warner Bros. [et al.], 1999.

The Mexican Suitcase [Filme]. Realização de Trisha Ziff. Cidade do México : 212 Berlin [et al.], 2011.

The Passages of Walter Benjamin [Filme]. Realização de Judy Wechsler. [s.l.] : [s.n.], 2014.

Tokio-Ga [Filme]. Realização de Wim Wenders. Berlim : Chris Sievernich Filmproduktion [et al.], 1985.

Toute la Mémoire du Monde [Filme]. Realização de Alain Resnais. Paris : Films de la Pleiade, 1957.

Uma Segunda Juventude [Filme]. Realização de Francis Ford Coppola. São Francisco : American Zoetrope [et al.], 2007.

Underground [Filme]. Realização de Emir Kusturica. [s.l.] : CiBy 2000 [et al.], 1995.

Until the End of the World [Filme]. Realização de Wim Wenders. Paris : Argos Films [et al.], 1991.

Urbanized [Filme]. Realização de Gary Hustwit. [s.l.] : Swiss Dots, 2011.

Viagem a Itália [Filme]. Realização de Roberto Rossellini. Italia Film [et al.], 1954.

Viagem ao Princípio do Mundo [Filme]. Realização de Manoel de Oliveira. Lisboa : Madragoa Filmes [et al.], 1997.

Visages Villages [Filme]. Realização de Agnès Varda. Paris : Ciné Tamaris [et al.], 2017.

TEATRO

Albertine, o Continente Celeste [Teatro]. Encenação de Gonçalo Waddington. Teatro Municipal São Luiz, 2016.

Espólios [Teatro]. Encenação de Joana Craveiro (Teatro do Vestido). Teatro Nacional São João, 2016.

Esta Cidade é Minha e Eu Quero Viver Nela [Teatro]. Encenação de Joana Craveiro (Teatro do Vestido). Teatro Nacional D. Maria II, 2016.

Melancolia y Manifestaciones [Teatro]. Encenação de Lola Arias. Culturgest, 2013.

Ocupação [Teatro]. Encenação de Joana Craveiro (Teatro do Vestido). Teatro Municipal São Luiz, 2019.

O Senhor Ibrahim e as Flores do Corão [Teatro]. Encenação de Miguel Seabra. Teatro Meridional, 2012.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Doze Pássaros, M. C. Escher, 1948.

WikiArt - Visual Art Encyclopedia: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/twelve-birds>.
(Com a autorização expressa de M.C. Escher Company: All M.C. Escher works © 2019
The M.C. Escher Company - the Netherlands. All rights reserved. Used by
permission. www.mcescher.com)..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 2 - *Mundus Intellectualis* ou *De triplici animae in corpore visione*, Robert Fludd, 1619.

FLUDD, Robert (1619) - *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia* (tomus II, tractatus I, sectio I, Liber X), p. 217. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 3 – Capadócia.

Ilustração nossa, 2009..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 4 - Sem título, Daniel Blaufuks, 2010.

BLAUFUKS, Daniel (2010) - *Terezín*, Lisboa : Tinta-da-China, ISBN 9789728955632.
[sem páginas numeradas]..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 5 - O Triunfo de S. Tomás de Aquino, Florença, Andrea Bonaiuto, 1365-1367.

Flickr, fotografia de Raffaele Pagani, 8 Jul. 2016:
<https://www.flickr.com/photos/94185526@N0427668594704/inphotostream>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 6 - Pólo da Mitra, Univ. de Évora, Vítor Figueiredo, 1995.

Arquitectura Portuguesa, Ana Escada, 2019: <https://arquiteturaportuguesa.com/vitor-figueiredo/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 7 - Começar, Sede Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros, 1968.

Wikimedia Commons, fotografia de Manuel V. Botelho, 2012:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Funda%C3%A7%C3%A3o_Calouste_Gulbenkian_Come%C3%A7ar_Almada_Negreiros_IMG_7708_1.JPG (cortesia do autor). **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 8 - Maqueta Studio Weil (planta), Daniel Libeskind.

Archiweb: <https://www.archiweb.cz/en/b/atelier-weil>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 9 - Maqueta Studio Weil (fachada), Daniel Libeskind, 2003.

Archiweb: <https://www.archiweb.cz/en/b/atelier-weil>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 10 - Teatro da Memória, de Giulio Camillo, segundo Athanasius Kircher, séc. XVII.

ALMEIDA, Milton José de (2005) - *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. Campinas : UNICAMP / Ateliê. ISBN 852680698X. p. 135. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 11 - Globe Theatre, reconstrução de Joseph Q. Adams, séc. XIX.

Map of London: <https://mapoflondon.uvic.ca/GLOB1.htm>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 12 - Teatro Olimpico, Vicenza, Andrea Palladio, 1580-1585.

Le Salon Musical: <https://www.lesalonmusical.it/omaggio-a-palladio-a-vicenza-schiff-esegue-i-5-concerti-di-beethoven/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 13 - Old Gorhambury House, Sir Nicholas Bacon, 1568.

Flickr, fotografia de Dave Wood, 30 Nov. 2009:
<https://www.flickr.com/photos/liverpoolpictorial/4146187475/in/album-72157622780262389/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 14 - Litografia de mapa frenológico atribuído a Spurzheim, Boston, Pendleton's Lithography, 1834.

Library of Congress, Prints and Photographs Division of Washington DC:
<http://loc.gov/pictures/resource/cph.3g04556/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 15 - Biblioteca Warburg, Hamburgo, Gerhard Langmaak, 1927.

Aby Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo, Giacomo Calandra di Roccolino, 2014; fotografia de Otto Rheinländer, 1995: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1564..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 16 - Toda a Memória do Mundo, Daniel Blaufuks, 2014.

À Pala de Walsh, entrevista de Luís Mendonça a Daniel Blaufuks, 26 Dez. 2018:
<https://www.apaladewalsh.com/2018/12/daniel-blaufuks-precisamos-de-um-certo-grau-de-identificacao-com-a-historia/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 17 - Fluorescência Brainbow, identificação de células do hipocampo de um rato (a vermelho) onde são armazenados traços mnésicos, MIT, Massachusetts, Steve Ramirez e Xu Liu, 2013.

Neuroscientists plant false memories in the brain, Anne Trafton, 25 Jul. 2013:
<http://news.mit.edu/2013/neuroscientists-plant-false-memories-in-the-brain-0725>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 18 - Ouroboros, Theodorus Pelecanos, 1478.

Cópia de uma passagem perdida, atribuída a Synesius, 412, incluída em Codex Parisinus Graecus 2327, Theodorus Pelecanos, 1478... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 19 - Casa Bossi, Novara, Alessandro Antonelli, 1860.

Un atto d'amore per Casa Bossi, Eliana Frontini, 15 Ago. 2010:
<http://taccuinodicasabella.blogspot.com/2010/08/casa-bossi-novara-opera-tra-le-piu.html>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 20 - Basílica ou Templo de Hera, Paestum, 560 a.C.

Parco Archeologico di Paestum: <http://www.museopaestum.beniculturali.it/i-templi/?lang=en>)..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 21 - Bairro da Bica, Lisboa, 2010.

Faculdade de Ciências e Tecnologias, Universidade Nova de Lisboa (2013):
<https://eventos.fct.unl.pt/entferface13/pages/city-lisbon>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 22 - Blur Building, Neuchâtel, Diller & Scofidio, 2002.

Archiweb: <https://www.archiweb.cz/en/b/blur-building>... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 23 - Dieges ist lange her / Ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975.

LOPES, Diogo Seixas(2016) - *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*. Lisboa : Orfeu Negro. ISBN 9789898327833. Tradução: Jorge Colaço. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 24 - Museu Romano, Mérida, Rafael Moneo, 1986.

Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte (Ficha: 61, Unidade: Subdirección General de Museos Estatales), fotografia de Miguel Ángel Otero, 1986: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/espacios-cultura/10museo-arteromano.html>.

..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 25 - Alhambra, Charles Clifford, 1854.

BARTHES, Roland (2017) - *Câmara Clara*. Lisboa : Edições 70. ISBN 9789724413495. Tradução: Manuela Torres. p. 48). **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 26 - *Antiquus Circi Martial*, Giambattista Piranesi, 1756.

BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães [et al.] (1993) *Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Arquitecturas: 1720-1778*, Lisboa : Secretaria de Estado da Cultura. p. 117. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 27 - Cenotáfio de Turenne, Etienne-Louis Boullée, 1786.

The Charnel-House, Ross Wolfe: <https://thecharnelhouse.org/2011/06/25/revolutionary-precursors-radical-bourgeois-architects-in-the-age-of-reason-and-revolution/>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 28 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925.

The House for Tristan Tzara, Pierre Blanc, 2013, p. 12: <http://pierreblanc.net/index.php/projects/item/13-the-house-for-tristan-tzara>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 29 - Casa Tzara, Paris, Adolf Loos, 1925.

The House for Tristan Tzara, Pierre Blanc, 2013, p. 15: <http://pierreblanc.net/index.php/projects/item/13-the-house-for-tristan-tzara>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 30 - Cemitério de San Cataldo, Modena, Aldo Rossi, 1971.

Flickr, fotografia de Dilton Lopes, 2013: <https://www.flickr.com/photos/diltonlopes/8719266674/>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 31 - Fotograma do filme *Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, Florian Borchmeyer, 2006.

Habana: Arte Nuevo de Hacer Ruinas [Filme]. Realização de Florian Borchmayer. Berlim : Glueck Auf Film [et al.], 2006. 1 filme em DVD : color., son. (minuto 36'). **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 32 - *Grande Cretto* ou *Cretto di Gibellina*, Sicília, Alberto Burri, 1984-1989.

Concetto Nicosia, fotografia de Aurelio Amendola, 2011: <http://www.concettonicosia.it/2016/09/alberto-burri/>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 33 - Torre de Babel, Pieter Bruegel, 1568.

Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdão: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3723/the-tower-of-babel>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 34 - Elbphilharmonie, Hamburgo, Herzog & de Meuron, 2016.

Art Basel, fotografia de Candida Höfer, 2016: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56841/Candida-H%C3%B6fer-Elbphilharmonie-Hamburg-Herzog-de-Meuron-Hamburg-I-2016?blLocaleCode=en>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 35 - Vista da relação da Central Eléctrica com a Catedral de S. Paulo.

International BusinessTimes, *Inside Switch House, Tate Modern's huge new Pyramid-shaped extension in London*, David Sim, 14 Jun. 2016, fotografia de Dan Kitwood: <https://www.ibtimes.co.uk/inside-switch-house-tate-moderns-huge-new-pyramid-shaped-extension-london-1565453>..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 36 - Vista nocturna da fachada norte.

AIA Committee on Design, imagem virtual de Herzog & de Meuron e Hayes Davidson, 2014: <https://aiacommitteeondesign.wordpress.com/2014/08/24/cod-2014-london-conference-big-cities-big-ideas-new-tate-modern/>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 37 - Sala das Turbinas.

Flickr, fotografia de Chris Chabot, 18 Jan 2014: <https://www.flickr.com/photos/chrischabot/12081546355>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 38 - Proposta inicial para a ampliação do museu.

DERCON, Chris, SEROTA, Nicholas (2016) - *Tate Modern Building. A Museum for the 21st Century*. Londres : Tate Publishing. ISBN 9781849764018. p. 41..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 39 - Pormenor da fachada; pormenor interior; patamar da escada; entrada para área expositiva, ao fundo: tanques.

Em cima à esquerda - Ramboll, fotografia de Daniel Shearing: <https://uk.ramboll.com/services-and-sectors/buildings/project-services/facade-engineering>; em cima à direita e em baixo - Archdaily, Gallery: Herzog & de Meuron's Tate Modern Extension photographed by Laurian Ghinitoiu, James Taylor Foster, fotografias de Laurian Ghinitoiu: <https://www.archdaily.com/789547/gallery-herzog-and-de-meurons-tate-modern-extension-photographed-by-laurian-ghinitoiu>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 40 - Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929.

Flickr, fotografia de Juan Van, 2008: <https://www.flickr.com/photos/vanneste/2414157251/>... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 41 - *Mundaneum*, Le Corbusier, 1928.

Fondation Le Corbusier: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6058&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=65. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 42 - Extensão do museu, 2016.

Archdaily, Gallery: Herzog & de Meuron's Tate Modern Extension photographed by Laurian Ghinitoiu, James Taylor Foster, fotografia de Laurian Ghinitoiu: <https://www.archdaily.com/789547/gallery-herzog-and-de-meurons-tate-modern-extension-photographed-by-laurian-ghinitoiu>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 43 - Instalação *The Weather Project*, Sala das Turbinas, Olafur Eliasson, 2003.

Wired, *Olafur Eliasson: "Art will change the world"*, Richard Benson, 30 Set. 2015; fotografia de Marcus Leith e Andrew Dunkley, Tate Photography: <https://www.wired.co.uk/article/olafur-eliasson-creative-manifesto>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 44 - Escadaria do Grande Átrio, Friedrich August Stüler, antes de 1945.

BUTTLAR, Adrian von (2010) - Neues Museum Berlino: Guida all'Architettura. Tradução: Benedetta Heinemann Campana. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, Deutscher Kunstverlag. ISBN 9783422069817, contra-capa. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 45 - Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, 1830.

Gemäldegalerie, Berlim. Desenho: Karl Friedrich Schinkel; gravura: Karl Friedrich Thiele; impressão: Ernst & Korn, Berlim; digitalização: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/moduleContextFunctionBar_navigator.next&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=9&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=10. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 46 - Estudo para o Palácio Real de Atenas, Leo von Klenze, 1834.

BUTTLAR, Adrian von (2010) - Neues Museum Berlino: Guida all'Architettura. Tradução: Benedetta Heinemann Campana. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, Deutscher Kunstverlag. ISBN 9783422069817. p. 16. ... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 47 - Situação do edifício após a Segunda Guerra.

David Chipperfield Architects: https://davidchipperfield.com/project/neues_museum. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 48 - Escadaria do átrio de entrada, situação actual.

BUTTLAR, Adrian von (2010) - Neues Museum Berlino: Guida all'Architettura. Tradução: Benedetta Heinemann Campana. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, Deutscher Kunstverlag. ISBN 9783422069817, pp. 66-67. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 49 - Passeio arqueológico de ligação entre os museus.

Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Masterplan Museuminsel, Pojektion Zukunft: <https://www.museuminsel-berlin.de/promenade/uebersicht-promenade/>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 50 - Detalhe da fachada poente com a ala norte reconstruída.

Staatliche Museen zu Berlin: <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/neues-museum/ueber-uns/profil.html>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 51 - Pátio Egípcio, vista da plataforma intermédia.

David Chipperfield Architects, fotografia de Linus Lintner: https://davidchipperfield.com/project/neues_museum. ... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 52 - Sala Romana.

David Chipperfield Architects, fotografia de Ute Zscharnt: https://davidchipperfield.com/project/neues_museum. ... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 53 - Sala (octogonal) com Cúpula.

David Chipperfield Architects, fotografia de Candida Höfer: https://davidchipperfield.com/project/neues_museum. ... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 54 - Plataforma superior do Pátio Egípcio.

Flickr, fotografia de Flemming Ibsen, 19 Jul. 2017: <https://www.flickr.com/photos/91377439@N07/24528649018>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 55 - Farnsworth House, Ludwig Mies van Der Rohe, 1945-1951.

jcbuck, fotografia de J. C. Buck, 2017:

<https://www.jcbuck.com/blog/2015/11/13/farnsworth-house>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 56 - Vista de Noroeste; caminho de aproximação ao edifício.

Vitra Campus, fotografia de Dejan Javanovic e Benjamin Sprich, 11 Abr. 2018:

<https://www.vitra.com/en-ch/news/details/cherryblossom>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 57 - Vista aérea do Vitra Campus com o Pavilhão de Conferências em baixo à esquerda.

Beautyinc World: <http://beautyinc.world/lifestyle/vitra-campus>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 58 – Acesso.

Leo Thomas Naegele, fotografia de Leo Thomas Naegele, 21 Set. 2012:

<https://leonaegele.blogspot.com/2012/09/swiss-circle-vitra-campus.html?view=classic>.
..... **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 59 - Vista aérea do conjunto volumétrico.

Dossier d'illustrations de Cours Histoire de l'Art, Histoire de l'Architecture:

<http://ccilnb.free.fr/DE31.htm>. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 60 - Interior: Lounge.

Vitra Campus, fotografia de Richard Bryant, <https://www.vitra.com/en-cz/campus/conferences-events/conferences-pavillion>.

Error! Bookmark not defined.

Ilustração 61 - Folhas impressas no muro de betão.

Ilustração nossa, 2018. **Error! Bookmark not defined.**

Ilustração 62 - Plan Voisin, Paris, Le Corbusier, 1925.

Fondation Le Corbusier:

http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=2&sysParentName=Home&sysParentId=65. **Error! Bookmark not defined.**

ANEXOS

LISTA DE ANEXOS

- Anexo A** - Armando Massarenti, *E così la memoria non è più un magazzino*, in Il Sole – 24 Ore.
- Anexo B** - E. M. Cioran, *Melancholy*, in On the Heights of Despair.
- Anexo C** - António Guerreiro, *Excesso de Luz*, in Jornal Público.

ANEXO A

Arrmando Massarenti, *Così la memoria non è più un magazzino*,
in Il Sole – 24 Ore, 2015.05.03

ANEXO A

Arrmando Massarenti, *Così la memoria non è più un magazzino*,
in Il Sole – 24 Ore, 2015.05.03

All'ingresso della Galleria Alberto Sordi di Roma, è emozionante vedere, esposta fino al 31 maggio dentro una teca trasparente, l'originale della lettera inviata da Galileo Galilei al matematico gesuita Paolo Giovio nel 1610, per confermarli di aver veduto attraverso il cannocchiale i satelliti di Giove e di aver così dimostrato la veridicità dell'ipotesi di un sistema eliocentrico copernicano.

Fino ad allora il Sole aveva goduto di una centralità solamente di ordine allegorico e simbolico, soprattutto in quei sistemi filosofici e retorici che risentivano del neoplatonismo ficiniano e che abbracciavano un approccio magico ed ermetico alla natura: stiamo parlando anche del Teatro della Memoria di Giulio Camillo, che nell'immaginare una topica della memoria intitola le sette porte o colonne portanti ai sette pianeti, lasciando che il Sole vi occupi un posto rilevante, in quanto espressione pura dell'energia divina nel cosmo, capace di irradiarsi ovunque anche nella mente e nell'anima umane. In un certo senso, il teatro di Camillo era a suo modo un sistema eliocentrico.

Ma quale legame unisce due testi apparentemente così lontani come l'*Idea del Teatro* di Camillo e la lettera di Galilei più tardi di un sessantennio? Come mostra Lina Bolzoni, nel teatro di Camillo, c'era più di un sistema retorico ed enciclopedico, adatto alla perfetta imitazione di Cicerone, più di un sistema simbolico dal sapore intensamente alchemico: c'era l'idea di una immensa mente artificiale, dove tutte le informazioni possibili e tutte le possibili interconnessioni tra queste informazioni fossero a disposizione dell'oratore o del filosofo, per stimolarne creativamente il pensiero. Una sorta di grande ipertesto, una macchina per l'invenzione. Alla base di questo enorme progetto culturale, erede dell'*ars combinatoria* di Lullo e della lezione di logica e mnemotecnica di Rodolphus Agricola, sta una visione moderna della memoria: non più considerata uno strumento passivo del pensiero, un serbatoio di informazioni utili a costruire i discorsi, la memoria assume il valore di uno strumento gnoseologico attivo, capace di generare sempre nuove informazioni sulla base di quelle già presenti.

La parola *inventio*, che nel gergo retorico ciceroniano aveva significato semplicemente il «reperimento» degli argomenti, assume ora un senso più moderno con una forte connotazione creativa. Di questo e di altro scriveva già un filosofo veronese coevo di Camillo, quel Girolamo Fracastoro che, in un importante dialogo latino dedicato

all'intellezione umana, *Della Torre ovvero dell'intellezione*, attribuisce alla memoria un ruolo centrale nell'articolazione del pensiero intellettuale.

Nella visione modernissima che Fracastoro ha del pensiero umano, la mente desume gli universali dalle informazioni conservate in memoria, ogni pensiero astratto non può essere altro che la sintesi sublimata in modo logico a partire dall'esperienza pratica. Una condizione epistemologica imprescindibile per giungere alle «sensate esperienze» di Galilei: contrariamente a quanto si riteneva nelle accademie del tempo, si perviene ora alla certezza che non può esistere pensiero astratto o calcolo mentale, che non parta dall'esperienza e dalla realtà del mondo catturata dai nostri sensi.

A complicare e rendere ancora più affascinante la lettura di questi decenni fondamentali per la storia della scienza e della filosofia - quelli tra la metà del XVI e l'inizio del XVII secolo -, interviene l'avventura intellettuale di Giordano Bruno, il quale nel suo *De umbris idearum*, come osservato da Frances A. Yates e da Paolo Rossi, costruisce un sistema della conoscenza di ispirazione neoplatonica incentrato sull'arte della memoria intesa quale strumento utile ad aiutare la limitata mente umana a catturare le scintille di verità divina disperse nella natura.

È la memoria l'anello di congiunzione tra uomo e Dio, è nella memoria e nella fantasia - altro strumento, quest'ultimo, imprescindibile per la conoscenza e strettamente legato al primo -, che l'intelletto umano riesce a rappresentarsi l'infinità di Dio e perviene alla conclusione dell'impossibilità di una natura e di un cosmo finiti. La teoria di Bruno degli infiniti mondi, che abbraccia e supera la proposta dell'eliocentrismo copernicano - e che per questo viene considerata così pericolosa dall'ortodossia tridentina -, è impensabile separatamente dal suo teatro della memoria.

ANEXO B

E. M. Cioran, *Melancholy*, in On the Heights of Despair, 1992

ANEXO B

E. M. Cioran, *Melancholy*, in On the Heights of Despair, 1992

Every state of the soul adopts its own external form or transforms the soul according to its nature. In all great and profound states there is a close correspondence between the subjective and the objective level. Overflowing enthusiasm is inconceivable in a flat and closed space. Men's eyes see outwardly that which troubles them internally. Ecstasy is never a purely internal consummation; it externalizes a luminous inner intoxication. It would suffice simply to look at the face of an ecstatic to grasp fully all the elements of his inner tension. Why does melancholy require exterior infinity? Because it is boundless and void expansion. One can cross boundaries either positively or negatively. Exuberance, enthusiasm, fury, are positive states of overflowing intensity which break restrictive barriers and go beyond normal states. They spring from an excess of life, vitality, and organic expansion. In such positive states, life goes beyond its normal boundaries not to negate itself but to liberate its smoldering energies, which would otherwise unleash a violent conflagration. Crossing boundaries has a totally different meaning for negative spiritual states since it does not happen from an overflow of plenitude but from quite the contrary. A void originates in the depths of being, spreading progressively like a cancer. The sensation of expansion toward nothingness present in melancholy has its roots in a weariness characteristic of all negative states. This weariness separates man from the world. Life's intense rhythm, its organic inner pulse, weakens. Weariness is the first organic determinant of knowledge. Because it creates the necessary conditions for man's differentiation from the world, weariness leads one to the perspective which places the world in front of man. Weariness also takes one below life's normal level, allowing only a vague premonition of vital signs. Melancholy therefore springs from a region where life is uncertain and problematic. Its origin explains its fertility for knowledge and its sterility for life. Whereas in ordinary states of mind one is in close contact with life's individual aspects, in melancholy, being separated from them produces a vague feeling of the world. Solitary experience and a strange vision melt the substantial forms of the world. They take on an immaterial and transparent garb. Progressive detachment from all that is particular and concrete raises one to a vision which gains in size what it loses in substance. No melancholy state can exist without this ascent, this flight toward the heights, this elevation above the world. Neither pride nor scorn, despair nor any impulse toward infinite negativity, but long meditation and vague dreaminess born of weariness lead to this kind of elevation. Man grows wings in melancholy not in order to enjoy the world but in order to be alone. What is the meaning of loneliness in

melancholy? Isn't it related to the feeling of interior and exterior infinity? The melancholy look is expressionless, without perspective. The interior infinitude and vagueness of melancholy, not to be confused with the fecund infinity of love, demands a space whose borders are ungraspable. Melancholy is without clear or precise intentions, whereas ordinary experience requires concrete objects and forms. Melancholy detachment removes man from his natural surroundings. His outlook on infinity shows him to be lonely and forsaken. The sharper our consciousness of the world's infinity, the more acute our awareness of our own finitude. In some states this awareness is painfully depressing, but in melancholy it is less tormenting and sometimes even rather voluptuous. The disparity between the world's infinity and man's finitude is a serious cause for despair; but when one looks at this disparity in states of melancholy, it ceases to be painful and the world appears endowed with a strange, sickly beauty. Real solitude implies a painful intermission in man's life, a lonely struggle with the angel of death. To live in solitude means to relinquish all expectations about life. The only surprise in solitude is death. The great solitaires retreated from the world not to prepare themselves for life but, rather, to await with resignation its end. No messages about life ever issue forth from deserts and caves. Haven't we proscribed all religions that began in the desert? All the illuminations and dreams of the great solitaires reveal an apocalyptic vision of downfall and the end rather than a crown of lights and triumphs. The solitude of the melancholic man is less profound. It even has sometimes an esthetic character. Don't we talk of sweet melancholy or of voluptuous melancholy? Melancholy is an esthetic mood because of its very passivity. The esthetic attitude toward life is characterized by contemplative passivity, randomly selecting everything that suits its subjectivity. The world is a stage, and man, the spectator, passively watches it. The conception of life as spectacle eliminates its tragic element as well as those antinomies which drag you like a whirlwind into the painful drama of the world. The esthetic experience, where each moment is a matter of impressions, can hardly surmise the great tensions inherent in the experience of the tragic, where each moment is a matter of destiny. Dreaminess, central to all esthetic states, is absent from tragedy. Passivity, dreaminess, and voluptuous enchantment form the esthetic elements of melancholy. Yet, due to its multifarious forms, it is not purely esthetic. Black melancholy is also fairly frequent. But first, what is sweet melancholy? On summer afternoons haven't you experienced that sensation of strange pleasure when you abandon yourself to the senses without any special thought and when intimations of serene eternity bring an unusual peace to your soul? It is as if all worldly worries and all spiritual doubts grow dumb in front of a display of overwhelming beauty, whose seductions render all questions superfluous. Beyond turmoil and effervescence, a quiet existence enjoys the surrounding splendor with discreet voluptuousness. Calm,

the absence of intensity of any kind, is essential to melancholy. Regret, also inherent in melancholy, expands its lack of intensity. But though regret may be persistent, it is never so intense as to cause deep suffering. Regret expresses affectively a profound phenomenon: the advance through life into death. It shows us how much has died in us. I regret something which died in me and from me. I bring back to life only the ghost of past experiences. Regret reveals the demonic significance of time: while bringing about growth, it implicitly triggers death. Regret makes man melancholy without paralyzing or cutting short his aspirations, because in regret the awareness of the irredeemable focuses on the past and the future is still left somewhat open. Melancholy is not a state of concentrated, closed seriousness brought forth by an organic affliction, because it lacks the terrible sense of irrevocability so characteristic of states of genuine sadness. Even black melancholy is only a temporary mood, not a constitutional feature. Its dreamy character never completely absent, black melancholy can never be a true illness. Sweet and voluptuous melancholy, as well as black melancholy, exhibits similar traits: interior void, exterior infinity, vagueness of sensations, dreaminess, sublimation. Their differentiation is apparent only from the point of view of affective tonalities. It may be that the multipolarity of melancholy derives more from the structure of subjectivity than from its own nature. Not particularly intense, it fluctuates more than other states. Endowed with more poetic than active virtues, it possesses a certain subdued gracefulness totally absent from tragic and intense sadness. The same gracefulness marks melancholy landscapes. The wide perspective of dutch or renaissance landscape, with its eternity of lights and shadows, its undulating vales symbolizing infinity, its transfiguring rays of light which spiritualize the material world and the hopes and regrets of men who smile wisely — the whole perspective breathes an easy melancholy grace. In such a landscape, man seems to say regretfully and resignedly: "what can we do? it's all we have!" At the end of all melancholy there is a chance of consolation or resignation. Its esthetic aspect holds possibilities for future harmony which are absent from profound organic sadness. The latter ends in the irrevocable, the former in graceful dream.

ANEXO C

António Guerreiro, *A Tirania da Luz*, in Jornal Público , 2017.09.08

Um longo e interessante artigo do astrofísico Raul Cerveira Lima, *Deixar a Noite Ser Noite*, publicado neste jornal no domingo passado, faz-nos perceber, com eloquência analítica, um tipo de poluição que se esconde no seu excesso de visibilidade: a poluição luminosa. É hoje difícil, mesmo em zonas do Alentejo interior, diz Raul Cerveira Lima, encontrar condições para contemplar o esplendor da noite porque a luz artificial das cidades e das vilas propaga-se a todo o lado. Até nos campos, onde quer que exista uma casa, foram disseminados postos públicos de luz. Estamos submetidos a uma tirania da luz, mas essa tirania não começou no nosso tempo nem é explicável apenas como um resultado da urbanização generalizada e da colonização tecnológica: ela tem atrás de si uma longa história filosófica, cultural e política. Goethe, ao morrer, pediu mais luz, “mehr Licht”. E essa exigência, que poderia ser apenas a resistência de um homem de muita idade à extinção, ganhou uma outra dimensão. No pensamento ocidental, um traço fundamental é a relação entre a luz e a razão, e entre as sombras e o irracional. Daí que se tenha considerado a luz, enquanto metáfora da verdade, uma “metáfora absoluta”, instrumento de organização do nosso mundo, como se pode perceber nas palavras e expressões que serviram para designar certas épocas: a Idade Média foi designada durante séculos como Idade das Trevas por se entender que não procurava a claridade racional. E o Iluminismo, ou Idade das Luzes, foi a designação metafórica para uma época que inaugura a razão crítica moderna, com a sua ideia de secularização, de progresso histórico e de emancipação através do saber. Na base da tirania da luz, de que sofremos hoje, está evidentemente o “ocularcentrismo”, um conceito que designa o privilégio epistemológico concedido à visão: ver é o fim — o objectivo — e o critério do pensamento.

Impedir que a noite seja noite tem sido o desígnio alcançado com grande eficiência pelo capitalismo contemporâneo. Dessa conquista, tratou um ensaísta e crítico de arte americano, chamado Jonathan Crary, num livro de 2013 intitulado *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Crary descreve e analisa este mundo que permanece em funcionamento vinte e quatro horas durante os sete dias da semana, para que a produção e o consumo não tenham interrupções. Para conquistar o tempo inútil do sono, para erradicar o shabbath e impor um tempo homogéneo sem feriados nem dias festivos, impôs à noite luzes cada vez mais fortes. A extinção da noite é um fenómeno das grandes metrópoles, como Nova Iorque, difundido como uma tendência universal.

Quem primeiro intuiu o que se estava a passar foi Pasolini, que num célebre texto de Fevereiro de 1975, publicado no *Corriere della Sera*, atribuiu um significado apocalíptico ao desaparecimento dos pirilampos por causa da poluição química e da poluição luminosa (a claridade dos “ferozes projectores”): tratava-se, nas palavras de Pasolini, da consumação de um “genocídio cultural”. Hoje podemos perceber que a tirania da luz é uma necessidade básica da sociedade da atenção e da mobilização permanentes. O estado de vigilância (fomentado e garantido por um Estado vigilante e pela governamentalidade que lhe corresponde) e a exigência securitária impuseram-se como imperativos aos indivíduos e às instituições. E isso requer luz, cada vez mais luz. É preciso que todos estejamos acordados e, além disso, não nos ponhamos a olhar para as estrelas, perdendo o pé na superfície acidentada da terra, como aconteceu ao distraído astrónomo e protofilósofo Tales de Mileto.